Idealul estetic este mai general decât cel artistic, el poate interesa orice om, pentru că frumosul există nu numai în artă şi prin artă, ci şi dincolo de aceasta: în societate, în natură, în industrie. În această situaţie, idealul estetic reprezintă o totalitate de idei şi reprezentări despre frumuseţe sau opusul acesteia, este un model a ceea ce ar trebui să fie, al celui mai înalt grad de desăvârşire care poate fi atins şi perceput de om despre comic sau tragic, sublim, monumental sau grotesc etc. Fiind de ordinul generalului, idealul estetic primeşte puternice influenţe din partea societăţii în ansamblu, el este în relaţie cu toate transformările care au loc în societate, inclusiv în ştiinţă şi în tehnologie. Există puncte de vedere care pun semnul egalităţii între conţinutul idealului estetic şi cel artistic.

ISBN 973-7994-55-8

MIHAI PĂSTRĂGUŞ ▪ ESTETICA ÎN AMFITEATRU

Mihai PĂSTRĂGUŞ

ESTETICA ÎN AMFITEATRU





PERFORMANTICA

Cuprins

Capitolul I

OBIECTUL SI PROBLEMATICA ESTETICII

1. Specificul și originea esteticii

Noțiunea de estetică desemnează numele unei discipline de tip filosofic, relativ tinere, istoricește apărută la sfârșitul antichității europene. Primul care a sesizat această nouă zonă a spiritului fost Platon, mai târziu discipolul său, Aristotel, i-a definit domeniul, iar numele de estetică a fost atribuit mult mai târziu, în secolul XVIII de către Alexander Baumgarten. Acesta a plecat de la distincția tradițională între *noeta*, prin care desemna fapte de inteligență în filosofia sa și *aistheta*, prin care desemna fapte de sensibilitate. In lucrarea sa Meditationes, apoi în opera sa extinsă Aesthetica, partea I-a și partea a II-a, autorul utilizează aceste distincții într-o perspectivă leibniziană. El vedea astfel în aistheta un domeniu de fapte și de cunoștințe din zona senzorialului care alcătuiau o zonă gnoseologică bine conturată. Imaginile artei vor face parte din acest tip de cunoștințe prin caracterul lor concret și sensibil. Pe de altă parte, Baumgarten înțelege prin estetică și o știință filosofică ce va deveni posibilă într-o perspectivă când filosofia va dobândi mijloace științifice pentru analiza artei. S-a format, așadar, un termen nou pentru a desemna o nouă disciplină care va avea ca obiect studiul filosofic și științific al artei și frumosului.

Baumgarten era conștient că prin această separație între faptele de inteligență și cele de afectivitate vor apare anumite probleme. De aceea, Baumgarten separă explicit estetica de o serie de domenii, care până atunci au ținut locul de estetică, astfel:

▪ *de arta însăşi*, în aceea că arta este considerată o activitate practică, iar estetica este o reflecţie asupra acestei practici şi asupra operelor rezultate din practica artistică,

▪ de *didactica* artelor şi literaturii, în special de numeroasele arte poetice, prin aceea că estetica nu dă precepte şi nu are ca scop să formeze poeţi şi artişti, deşi acestora le poate da cunoştinţe profitabile;

▪ *de critica de artă* şi implicit de axiologie, care a apărut mai târziu, prin faptul că aceasta îşi propune să aprecieze operele literare şi artistice şi să construiască judecăţi de valoare, chiar dacă estetica este descriptivă, obiectivă şi analitică;

▪ *de psihologie*, în sensul că esteticianul face analiza sentimentelor estetice, a dispoziţiilor afective ale artistului şi a reacţiilor contemplatorului (receptorului), însă estetica se restrânge la ceea ce înseamnă arta şi sentimentul frumosului;

▪ de *morală*, în sensul că deşi arta are şi o finalitate morală, valorile estetice au o independenţă de morală, iar arta oricât ar fi de morală nu se confundă cu morala şi nu există pentru a face concurenţă moralei în zona sa de influenţă. Artele pot contribui la ridicarea morală a omului, dar artele şi estetica nu urmăresc numai agrementul senzorial sau senzual.

Estetica a cunoscut în existenţa sa şi o evoluţie, atât pe domeniul istoriei cât şi pe domeniul conţinutului. Pe domeniul istoriei, estetica a parcurs aceleaşi etape istorice pe care le-a parcurs şi filosofia şi acestea vor fi analizate în esenţa lor într-o altă parte a acestei lucrări. In ceea ce priveşte conţinutul, epoca actuală l-a completat pe Baumgarten, adăugând la distincţiile sale şi pe cea de istoria artei, însă estetica nu este interesată special de temporalitatea în sine a artei, decât într-o mică măsură. Istoria artei situează faptele (opere, artişti, curente, şcoli) în spaţiu şi în timp, dar estetica prin caracterul său conceptual se îndepărtează de faptele istorice, luând numai ceea ce este esenţial din acestea. Evoluţia cea mai importantă s-a simţit în ce priveşte denumirea însăşi a obiectului esteticii, în aceea că, de la apariţia sa, care

după cum am văzut este marcată prin Poetica lui Aristotel, s-a lărgit, diversificat, îmbogăţit şi precizat.

In zilele noastre noţiunea de frumos s-a scindat, am putea spune dramatic. Intr-un caz se vorbeşte de frumos ca ideal, distinct de sublim şi aici studiul frumosului nu este decât o parte a unui studiu mai vast - acela al esenţelor, numite şi categorii - frumos, sublim, drăguţ, graţios, poetic, tragic, comic, dramatic, pitoresc etc.

Azi însă, se mai poate vorbi şi de un suport pozitiv al frumosului, de fapte obiectiv constatabile prin care se manifestă "esenţele".

Mai există însă, nu trebuie uitat, şi punctul de vedere kantian prin care estetica este definită drept studiul judecăţilor de gust. Definiţia kantiană, deşi restrictivă şi contestată de către o serie de analişti, a deschis totuşi un câmp larg de studiu a cărui importanţă devine tot mai mare la ora actuală. Dar definiţia lui Kant, oricât ar fi de interesantă, este deficitară pentru că refuză esteticii posibilitatea de a fi asimilată cu ştiinţa, pur şi simplu din cauza caracterului său afectiv şi subiectiv asupra artei. Dar la acest argument vine contra argumentul lui Paul Souriau: "Nu i se cere unui fizician să vorbească călduros despre căldură". Si de fapt, oare toate aprecierile asupra artei sunt ele subiective? Curentul provocat de Kant s-a întors împotriva sa. Kant aprecia însă că judecata estetică este o judecată fără concept, ori studiile moderne au arătat că în fapt şi conceptele intervin destul de des în reacţiile asupra artei şi chiar în creaţia artistică. Intre timp au apărut şi alte orientări, plecate tot de la Kant, prin care se încearcă simultan noi linii de gândire; una din acestea încearcă să explice dacă estetica poate avea un obiect propriu pozitiv - constatabil de cercetare. In acest context au apărut poziţii care nu se ştie exact în ce domeniu se situează, dar contestă vehement existenţa unui obiect propriu de cercetare al esteticii.

Pentru toate acestea şi din aceste tendinţe s-a încercat a i se da esteticii o definiţie mai largă, care să integreze în acelaşi timp natura şi arta ca ştiinţă a formelor. Faptul formal este un efect, un

fapt pozitiv, susceptibil de cunoştinţe ştiinţifice, distinct de faptul psihologic, sociologic etc. şi utilizează filosofia artei printr-o metodă oarecare (structuralistă, fenomenologică, pozitivistă etc.).

2. Metodele în estetică

Încă de la început trebuie să precizăm că metodele în estetică nu se confundă cu metodele în artă. Metodologia esteticii cuprinde două categorii de metode, în mare, ce se deosebesc după perioada când au apărut, şi aici am putea vorbi de metode tradiţionale şi metode moderne. Din prima categorie vom menţiona: inducţia, deducţia, analiza, sinteza, comparaţia şi generalizarea, adaptate fireşte specificului acestui domeniu de cercetare. Pe lângă acestea mai adăugăm şi metoda *impresionistă* (subiectivă) care porneşte de la ideea că opera de artă este o realitate a conştiinţei şi încearcă să o descrie aşa cum apare ea conştiinţei contemplatorului, făcând figură aparte în coordonatele sale "obiective şi materiale". Asemănătoare acesteia mai poate fi luată în seamă şi metoda *intropatiei* (Einfühlung) ce preconizează transpunerea simpatiei creatorului în însuşi miezul operei de artă şi analiza acesteia din interior. Printre adepţii acestei metode se numără Theodor Lipps, J.Volkelt, K.Gross, W.Worringer şi W.Wundt. Tot din prima categorie de metode amintim şi pe cea obiectivă, care preconizează studierea obiectului estetic fără a ţine seama de oglindirea lui în conştiinţă, deci în mod strict obiectiv.

Dintre metodele moderne vom menţiona în mod special pe cea *experimentală*, fondată de Gustav Fechner, care în lucrările sale a studiat felul în care se pot stabili legi şi principii estetice pornind de la experienţe şi texte psihologice. Metoda sa a constituit o noutate faţă de excesele speculative şi metafizice ale esteticienilor de la finele secolului XIX. Intre metodele moderne, estetica mai foloseşte şi alte metode:

Metoda *sociologică*. Aceasta pleacă de la cerinţa de a cunoaşte implicaţiile operelor de artă asupra diferitelor categorii de public şi este socotită o metodă deosebit de utilă, mai cu

seamă în orientarea procesului de creaţie şi în opera de difuzare a artei.

Metoda *informaţională*, care a creat şi o estetică informaţională, mult comentată în ultimul timp. Aceasta urmăreşte analiza operelor de artă considerate drept stări estetice sub aspectul cantităţii de informaţii pe care le transmit prin metode cantitative. Această metodă are drept corolar crearea de opere artificiale, prin estetica generativă, cu ajutorul calculatoarelor.

Metoda *psihanalitică*, elaborată de S.Freud, dezvoltată de K.Jung, preconizează explicarea operelor de artă pe baza înrudirii dintre produsele psihice cu valoare individuală (visul) cu cele de valoare cultural - generală (mituri, basme, legende etc.). Conform părerii psihanaliştilor, geneza operelor de artă rezidă în activitatea inconştientă şi iraţională a artistului, ce determină la rândul său o activitate subconştientă similară în psihicul receptorului.

Metoda *fenomenologică*, una din cele mai răspândite şi cultivate metode din estetica contemporană, iniţiată de Edmund Husserl, Moritz Geiger, Roman Ingarden,Mikel Dufrenne urmăreşte înţelegerea operei de artă prin intermediul intuiţiei fenomenologice. Adepţii esteticii fenomenologice s-au preocupat de studiul experienţei estetice, de descrierea straturilor esenţiale ale operei de artă, de Eidosul ca pură intenţionalitate.

Metoda *structuralistă*, fondată de F.de Saussure, Cl.Levy-Strauss şi continuată de L.Goldmann, U.Eco, R.Barthés ş.a. vizează cercetarea operei de artă considerată drept ansamblu, totalitate si sistem de relaţii ale elementelor componente.

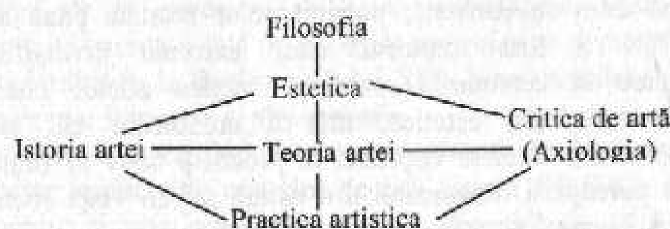
După cum se constată, potrivit celor relatate până aici, secolul XX a fost martorul unor extreme diversificări metodologice în cercetarea estetică. Estetica zilelor noastre cercetează atitudinea estetică, atât a creatorilor cât şi a receptorilor, ca o estetică cuprinsă în procesul activ al fiinţării umane, al perceperii frumosului din natură şi din viaţa socială, dar mai cu seamă ea cercetează nelimitatul câmp al creaţiei artistice şi al teoriilor legate de artă. Estetica nu se rezumă numai

la studierea şi interpretarea artei, care ocupă totuşi locul central în preocupările esteticienilor, ci include, alături de aceasta şi esteticul din afara artei, numit şi esteticul de dincolo de artă, frumosul din natură şi din creaţia industrială.

Estetica, aşadar, se defineşte drept disciplina filosofică ce studiază esenţa şi particularităţile acelei atitudini umane faţă de realitate, caracterizată prin valorizarea intenţiei artiştilor de a da expresie acelor formule de artă care se potrivesc cel mai bine timpului nostru, prin contemplarea operelor de artă.

3. Relaţia dintre estetică şi alte discipline

Ca disciplină desprinsă din sistemul filosofic, estetica este o disciplină de gen filosofic, înrudită puternic cu filosofia, dar autonomă ca obiect şi metodă. In definirea esteticii şi a domeniului său de cercetare s-au evidenţiat două orientări distincte. Unii, cum este cazul cu filosoful german Hegel, reduc această disciplină la rolul de ştiinţă a artei, excluzând din sfera sa frumosul natural. Aşa se face că monumentala Estetică a lui Hegel este un amestec dintre intenţiile esteticii elaborate de Baumgarten şi Kant şi achiziţiile de teoria artei existente la nivelul timpului său. Alţi gânditori, între care în primul rând I.Kant, socotesc estetica drept o filosofie a frumosului, în orice domeniu s-ar manifesta acesta. Şi noi o socotim ca fiind cea mai adecvată definiţie a Esteticii. Pe acest temei putem spune că între estetică şi ştiinţele artei există relaţii de strânsă colaborare şi nu de subordonare.. Propunem o schemă de relaţie între estetică şi disciplinele apropiate cu care aceasta colaborează.



Estetica nu poate elabora legi şi categorii în absenţa datelor oferite de practica artistică şi de disciplinele particulare ale artei, după cum acestea sunt lipsite de orizont fără aportul esteticii generale.

Dacă estetica îşi "subordonează" disciplinele enumerate mai sus, ea însăşi este la rândul ei subordonată filosofiei în care-şi are rădăcinile pentru că, în esenţă, este o concepţie generală asupra unei componente a realităţii - realitatea artistică - şi o posibilitate de a circumscrie propriul său domeniu de investigare în raport cu celelalte forme ale conştiinţei sociale: ştiinţă, morală, religie etc.

Alături de disciplinele la care ne-am referit mai sus, de imediată vecinătate, estetica se află în strânse legături şi cu alte discipline, care concură la explicarea unor probleme specifice domeniului său, cum ar fi: etica, psihologia, sociologia, religia, ştiinţele în ansamblul lor.

O relaţie specială, puternic marcată în zilele noastre, este aceea dintre estetică, arte şi ştiinţele contemporane. Ştiinţele influenţează puternic conţinutul ideatic, formele de expresie artistică, tiparele după care evoluează artele contemporane, în maniere specifice proprii fiecărei arte.

4. Idealul şi gustul estetic

Idealul estetic, prezent în conştiinţa fiecărui artist, conştient sau mai puţin conştient, precum şi în conştiinţa fiecărui om ca posibil subiect receptor, poate fi înţeles în mai multe accepţiuni: în primul rând ca o proiecţie imaginară a unor tendinţe, a unor intenţii de creaţie pe care artistul le are în vedere în practica artistică. Idealul este o formă de punere în valoare a capacităţii umane de simţire şi de intuire a unor realităţi încă neexprimate, de adecvare a intenţiilor sale la realitate. In acest caz idealul apare ca o capacitate de a acţiona pornind din scop. Idealul nu este rupt de realitate, el se desprinde din realitate şi se prefigurează ca o nouă realitate. Cunoscutul filosof francez L.Lavelle considera că "orice ideal ca ideal există şi el într-o anumită măsură, el există în

ansamblul existentului în raport cu celălalt aspect al acestuia, care se numeşte realul, la fel ca existentul dorit faţă de existentul dat - (79, p. 294). Avându-şi, aşadar rădăcina în activitatea practică, idealul este şi rezultatul unui proces de adaptare a omului la realitate, este şi un model pe care omul îşi propune să-l urmeze în viaţa sa cotidiană. In această ipostază idealul, oricare ar fi el, are şi calitatea de a fi o valoare în stare potenţială, dar care numai în anumite condiţii se actualizează. Kant considera că idealul este reprezentarea unei fiinţe particulare adecvate unei idei şi în această postură el frizează un adevăr, un adevăr care totuşi se deosebeşte de adevăr, este o valoare, dar în alt sens este doar modelul ei.

In discuţia despre ideal am putea focaliza atenţia pe o formă de manifestare a idealului social, ca ideal generic -idealul estetic-, dar şi acesta la rândul său trebuie corelat cu idealul artistic. Orice om, dar mai ales orice artist îşi raportează existenţa sa la mai multe idealuri: morale, filosofice, estetice, artistice, religioase, politice etc.

Idealul estetic este mai general decât cel artistic, el poate interesa orice om, pentru că frumosul există nu numai în artă şi prin artă, ci şi dincolo de aceasta: în societate, în natură, în industrie. In această situaţie idealul estetic reprezintă o totalitate de idei şi reprezentări despre frumuseţe sau opusul acesteia, este un model a ceea ce ar trebui să fie, al celui mai înalt grad de desăvârşire care poate fi atins şi perceput de om despre comic sau tragic, sublim, monumental sau grotesc etc. Fiind de ordinul generalului, idealul estetic primeşte puternice influenţe din partea societăţii în ansamblu, el este în relaţie cu toate transformările care au loc în societate, inclusiv în ştiinţă şi în tehnologie. Există puncte de vedere care pun semnul egalităţii între conţinutul idealului estetic şi cel artistic. Există, fără îndoială, asemănări, dar există şi mari diferenţe. Pe când idealul estetic este de ordinul generalului şi poate fi împărtăşit atât de artişti cât şi de neartişti, idealul artistic, îmbracă forme particulare pentru fiecare artă în parte. Intr-un fel se va manifesta, de exemplu, romantismul sau

simbolismul în poezie, altfel în arhitectură, altfel în muzică. Artiştii acestor domenii vor înţelege şi practica diferenţiat conţinutul idealului estetic, pentru că la nivelul artei se operează cu valori şi experienţe proprii acesteia. In mod corespunzător există şi un gust estetic care îşi are rădăcina în idealul estetic. *Gustul estetic* poate fi privit, din punct de vedere psihologic ca o reacţie spontană şi cvasireflexă, exprimând plăcerea sau neplăcerea estetică în faţa unei opere de artă sau a realităţii. Ca o componentă a *atitudinii estetice*, gustul estetic, ţine aşadar, de psihologia socială, de aceea el cunoaşte o evoluţie istorică după epoci şi curente în istorie, el este şi conceput determinat istoriceşte de un anumit mediu, grad de cultură, sex, persoană, vârstă, clasă socială, religie şi chiar rasa umană. De aceea se poate spune că nu există norme de gust, ci, cel mult, criterii generale pe care fiecare persoană şi le poate administra după anumite preferinţe şi împrejurări. Binecunoscutul critic de arta francez din secolul XIX, S.Beuve, considera gustul mai mult sau mai puţin ca o facultate a selecţiei clare şi perfecte, ca o extragere a elementelor frumosului, iar Edmund Burke considera gustul ca o facultate a minţii ce formează judecata asupra operelor de imaginaţie. In general esteticienii au considerat că gustul estetic este greu de definit dar şi mai greu de educat, de aceea unii consideră că gustul este o predispoziţie naturală care poate fi sporit prin experienţă, prin libertatea naturii şi prin libertatea socială. Critica de artă în educaţia gustului are un rol foarte important mai ales în direcţionarea şi formarea criteriilor de gust. Shaftesbury spunea că prin gentleman înţelege pe acei cărora un bun geniu natural sau forţa unei bune educaţii le-a dat simţământul a ceea ce este în mod natural graţios sau ademenitor. Pe acest temei gustul estetic poate forma o morală frumoasă, dar şi un suflet frumos si nobil. In această ipostază gustul estetic este o formă de atitudine estetică cultivată pentru valorile artei.

Atât idealul cât şi gustul estetic fac parte din atitudinea estetică.

Atitudinea estetică este reacția pe care o are subiectul față de un obiect, fenomen, sau eveniment al realității privit după criterii estetice (dacă corespunde unor standarde despre ceea ce cred oamenii că e frumos sau urât). Această atitudine este foarte diferențiată de la subiect la subiect, dar diferența cea mai tranșantă care se cuvine a fi subliniată mai curând este cea dintre artist și subiectul ca simplu receptor. Ambii subiecți percep realitatea prin propria experiență. Artistul ia atitudine în primul rând prin experiența sa de creator. El transformă această realitate, pe când subiectul nespecialist ia atitudine față de realitate prin experiența sa de contemplator. Si unul și altul reacționează în baza unui ideal și gust estetic format spontan sau educat, dar nedefinitiv, prin actul de aculturație. Si unul și altul recurg la judecata de gust, căreia I.Kant îi atribuia un caracter contemplativ sub denumiri ca: distanță psihică, atitudine, punct de vedere, situație, stare, experiență estetică. In această fază a discutării problemei, atitudinea estetică cere clarificarea a două concepte de bază: contemplația estetică și judecata de gust.

A. Contemplația estetică

Se numește *contemplație* atitudinea sau activitatea spirituală în care subiectul întâlnind un obiect se absoarbe în întregime în imaginea acestuia, într-o adâncă considerație (apreciere) și tinde a o prelungi la nesfârșit cu un fel de fericire cu aparență exterioară de liniște și imobilitate.

La gânditorii greci contemplația avea numele de **theoria** (cu derivatul său theoretikos) care nu excludea ideea unei activități intens intelectuale, în special științifică. Când Anaxagoras, după cum remarca Diogene Laertius, spunea ca "ceea ce face viața prețioasă, este puterea de a contempla cerul, soarele și luna", dădea cea mai reușită definiție a contemplației din perioada antichității. In context se arată clar că pentru filosof contemplația implică cunoașterea și pătrunderea lucrurilor naturale. La Aristotel, care opune viața activă vieții contemplative, exercițiul intelectului activ este subînțeles în viața

contemplativă; la Platon și în neoplatonism, contemplația Ideilor este cheia cunoașterii (anamneza).

In cursul evului mediu creștin, teologia mistică a dezvoltat mult teoria contemplației, de o manieră în care esteticianul nu poate fi dezinteresat, pentru că speculația teologilor pe acest subiect nu poate să nu exercite și o influență pozitivă asupra esteticii. Pentru școala mistică a Sf.Victor, contemplația este un stadiu al dezvoltării dialectice a dragostei mistice. In această dialectică, stadiul inferior al contemplației coincide cu cel de meditație, iar stadiul superior este cel în care se obține extazul și încântarea, beatitudinea Este de reținut că în contemplarea mistică, oricare ar fi ea, activitatea simțurilor este total abolită, în timp ce pentru contemplațiile moderne (la Baumgarten) contemplarea se adresează simțurilor. Acesta vede în contemplația estetică o percepție confuză care se opune cunoașterii raționale. Filosoful pesimist Schopenhauer transportă ideea de contemplație din filosofie, unde o consideră ca pe o formă de salvare a spiritului, în artă, oferind-o sub forma unui concept rafinat de plăcere estetică, un substitut binevenit pentru "vita contemplativa".

In teoria Einfühlung-lui contemplația estetică are o natură și o structură specifică: subiectul contemplator se proiectează prin gândire și simțire în obiectul contemplației sale și ia un fel de cunoștințe prin interior, care potrivit acestei teorii, caracterizează atitudinea estetică.

Numeroși teoreticieni fac din contemplație faptul estetic prin excelență. Astfel, Victor Basch într-un articol, Problema cheie a esteticii, susține că "numai studiul contemplației și nu cel al artistului va trebui să servească drept bază teoriei estetice, căci contemplația este un fapt universal, în timp ce artistul este o ființă de excepție, deci un caz particular."(132, p. 473)

Se mai semnalează și controverse care au dat accepțiuni pasive stării de contemplație. Unii consideră contemplația ca un fel de plăcere în repaus în care gândirea se absoarbe în propriul obiect al contemplației. Alții, dimpotrivă, insistă pe starea de

contemplaţie ca un comportament cu o extremă bogăţie de conţinut şi ca un fel de receptivitate a gândirii (L. Pareyson şi Henri Delacroix). Se pot inventaria printre problemele esteticii şi aceea de a şti până la ce punct sau stadiu se pot pune în opoziţie atitudinea artistului cu cea a contemplatorului, mai precis, ce rol poate juca contemplaţia estetică în creaţia artistică. Cert e că artiştii pot da roluri diferite contemplaţiei în creaţiile artistice. Un pictor, când vede un peisaj din natură sau artă, se poate inspira din acesta cercetându-i mai mult aspectele tehnice, pe când un neartist trăieşte efectele de surpriză ca ecou al imaginii vizate în starea sa de conştiinţă. Deci, fiecare contemplă în felul său. Dar se mai remarcă şi o altă categorie de probleme: distingerea diferenţei dintre contemplaţie şi admiraţie. Se poate considera că în orice contemplaţie intervine totdeauna, mai mult sau mai puţin, şi fapte de admiraţie, în timp ce admiraţia nu poate fi şi contemplativă. Deci se poate considera că noţiunea de contemplaţie implică totdeauna, mai mult sau mai puţin, intervenţia duratei şi a intensităţii.

Pe de altă parte, se mai poate pune şi problema de a şti dacă stările de contemplaţie sunt de acelaşi tip atunci când obiectul lor este o operă de artă sau un spectacol al naturii. Pe acest temei I.Kant a separat sublimul în *matematic* şi *dinamic*. Contemplaţia naturii este, dacă nu mai bogată în conţinut, cel puţin mai complexă decât contemplaţia unei opere de artă. Aproape totdeauna, remarca J.M.Guyau în Problemele esteticii contemporane, contemplaţia naturii are loc într-un ansamblu de circumstanţe complexe şi provoacă o stare de trăire biologică, în primul rând, si apoi apare contemplaţia estetică. Intr-un poem, datele vizuale sunt foarte vagi, iar evocarea este fondată pe senzaţii organice menite să pună în valoare prospeţimea, liniştea şi pacea. Spaţiul contemplaţiei naturii pe care poetul vrea să-l dea ca program vital comportă, evident, un sentiment de fericire organică. Pe de altă parte însă, descrierile poetice ale naturii comportă un fel de alunecare, mai mult sau mai puţin, spre spiritual, chiar spre sacru.

In contemplarea unei opere de artă factorii regăsiţi în natură nu mai au nici prezenţă şi nici rol. Este o problemă delicată de ştiut până la ce punct într-o astfel de contemplare, printr-un fel de transcendenţă a persoanei stabilim o uniune între artistul creator şi spectatorul sau contemplatorul operei sale. Spectatorul cu o cultură modestă, în contemplaţia unui tablou va înţelege mai puţin din creaţia artistului. Spectatorul foarte cultivat va înţelege mult mai mult, dar va fi şi în situaţia de a-i lipsi spontaneitatea contemplării operei, el fiind cunoscător va putea fi şi un critic, care nu de puţine ori prin observaţiile sale tehnice se va putea îndepărta de artist. In relaţie cu contemplarea se află şi *judecata estetică* pe care I.Kant, aşa cum am remarcat anterior, o considera tot o formă de contemplaţie, dar ca una activ intelectuală şi apriorică.

B. Judecata estetică şi judecata de valoare

Repunerea în discuţie şi analiză a unei astfel de probleme are atât o finalitate teoretică, cât şi una practică. Disocierile pe care le încercăm vor fi utile nu numai esteticienilor şi criticilor de artă, ci şi altor specialişti sau marelui public, în măsura în care aceştia vor să se bucure de valorile artei şi să le ia ca repere fundamentale în actul de educaţie şi formare al unei gândiri moderne. Trebuie reţinut încă de la început, că nici un sistem sau tratat de estetică nu poate ocoli această problemă. Analiza ar fi mai săracă şi chiar fără noimă dacă am ocoli din intenţie sau necunoaştere istoria modernă a problemei, care şi ea, la randu-i, are rădăcini mai vechi.

Un prim aspect care se cere înainte de orice alte consideraţii clarificat, este cel cu privire la *judecată* şi apoi la *judecata estetică*, mai exact judecata în estetică. În sens general estetica utilizează termenul de judecată în toate accepţiunile filosofice şi psihologice în care se desemnează o luare de poziţie de către gândire asupra unei relaţii sau raport. Din acest raport însă, se desprind trei sensuri: a) facultate de a gândi şi a concepe o relaţie, cât şi de a afirma sau nega ceva despre ceva în această relaţie; b) un act mental prin care se operează această relaţie; c) rezultatul

acestui act, adică fraza formulată verbal pe care o exprimă actul gândirii.

În sens general judecățile de valoare sunt considerate în genere acele judecăți care au un caracter normativ, în sensul că aprobă sau dezaprobă ceea ce ele apreciază în domeniul estetic, moral sau logic. Estetica utilizează toate aceste tipuri de judecăți, inclusiv pe cele neutre, dar încă de la constituirea sa, estetica și-a orientat atenția specială spre judecățile de valoare ca fiind cele mai utile în sfera sa de acțiune. Ele sunt socotite și cele mai importante, în primul rând pentru faptul că formulează aprecieri asupra produselor creației artistice, operelor de artă, spectacolelor din natură și societate etc., aprecieri care servesc la identificarea și punerea în circulație a valorilor artistice.

Marea problemă însă s-a ivit în legătură cu caracterul lor particular, relativ la subiectivitatea aprecierii și la pretenția acesteia de a avea acces la universalitate, deci de a fi simultan subiective și universal-necesare pentru toți indivizii. Estetica modernă, inaugurată de Alexander Baumgarten, încă de la debut a considerat acest tip de judecată, ca judecată de gust, de plăcere sau neplăcere față de obiectul reflectat, însă la acea epocă în loc de a analiza noțiunea de frumos pentru el însuși, cu toate semnificațiile sale semantice, suntem plasați pe un punct de vedere al spectatorului sau al auditoriului și obligați să ne punem problema ce determină în noi senzația de frumos? Obiectul, calitățile sale, educația noastră, un ceva preexistent de tipul Wertgefuhl?

Analiza acestei probleme s-a distribuit spontan pe două direcții: a) pe una a *idealismului intelectual*; b) a unui *realism empirist*, poziții care s-au dovedit pană la urmă complementare și chiar cu trecere din una în alta. În prima orientare, idealismul intelectual, s-au înscris un Leibniz, Baumgarten și mai târziu Immanuel Kant. Pe cealaltă poziție, realismul empirist, s-au plasat alți gânditori, nu mai puțin celebri, care reduceau frumosul – obiectul judecății estetice – la sentimentul sau senzația de plăcere fizică. Abatele Dubos, în 1719, considera că judecata de

gust nu depinde de rațiune, deși aceasta are și o componentă universală. El declara că toți oamenii sunt apți să judece versurile și tablourile, pentru că toți oamenii sunt sensibili și că efectul versurilor și al tablourilor cad sub sentimente. Acest curent este mai prezent în empirismul englez, acolo unde lordul Kames, D. Hume, Fr. Hutcheson și Ed. Burke se întrec în retorica judecăților estetice de tip empirist senzualist, și care, orice s-ar spune, au avut o puternică influență, prin psihologie, asupra lui I. Kant. Dintre aceștia, poziția cea mai emblematică a avut-o D Hume, cu acel faimos exemplu din eseul său „Despre norma gustului" în care, Sancho Panza, celebrul erou din opera lui Cervantes, Don Quijote, cuvântează despre două rude ale sale că, dintr-o înghițitură de vin, fiind probabil foarte buni oenologi, au pus în evidență două puncte de vedere în judecata de gust, fără să fie deloc specialiști în degustări sau abili teoreticieni ai gustului estetic. Și apoi, cum ne spune Gerard Genette, care a comentat pe larg acest exemplu în cartea sa „Relația estetică", „ca și gustul de fier sau de piele, gustul de fragă sau piatră de pușcă se dorește a fi o observație oricât de puțin verificabilă, dar la urma urmei, când majoritatea muritorilor se apleacă asupra unui pahar de vin, cel mai adesea nu-i pentru a-i ghici proveniența, și nici doar pentru a analiza un buchet sau o savoare, ci pur și simplu, cum spune cântecul, pentru a ști dacă vinul este bun, adică dacă place" (56, p.70), în planul nostru cât de reală este valoarea estetică și cât ne putem bucura de însușirile ei, fie și prin normele de gust.

De aici rezultă, deocamdată printr-o simplă intuiție, că subiectivul prevalează asupra obiectivului, indiferent ce e acesta, adică în ce ipostază se prezintă. De aceea, punctul de vedere al apriorismului kantian merită adâncit în explicații și preluat în sens.

La I. Kant judecata de gust este estetică și se referă la faptul că ea nu este în primul rând o judecată logică de cunoaștere, ci o judecată al cărui principiu determinant nu poate fi decât cel subiectiv. Acest principiu determinant nu este altceva decât un sentiment de plăcere sau neplăcere pe care îl încearcă subiectul în

relație cu un obiect sau o reprezentare a sa. Având expresia: „Obiectul acesta este frumos", judecata nu face altceva decât să exprime un sentiment și o experiență personală în relația cu acel obiect.

Kant raportează aprecierea estetică la modelul gnoseologic și extinde relația paradigmă pe care o avem cu obiectele sensibile, încât este posibilă o colaborare gnoseologică a imaginației și intelectului noetha cu aistheta. Imaginația nu lucrează independent de obiect, ca îl reproduce în linii esențiale, îl schematizează, nu îl imită pur și simplu, iar intelectul își împlinește funcția integral, finalizând opera imaginației în concept. În judecata de gust, acest raport dintre imaginație și intelect, se complică oarecum, ceea ce îl face pe Kant să definească această relație dintre facultăți ca „joc al facultăților". Implicațiile acestui joc, cu reguli încă obscure, produc în concepția lui Kant, în mod spontan, sentimentul de plăcere. De la judecata obișnuită – cea cu funcție gnoseologică – stimulată de o multitudine de exemple, judecata de gust este numai a exemplului, a unui caz unic, dar ea poate uni situația de moment, „acest obiect", cu acordul constant (în toate cazurile asemănătoare) al subiectului – „este frumos" extinzând singularitatea. Această extensie îi permite lui Kant să se apropie cu judecata estetică de judecata logică.

După formă, judecata de gust este singulară (judecată în care se caută o proprietate a unui lucru) - „acest obiect", dar ea nu se pronunță asupra nici unei proprietăți. Raza asertiunii sale – „este frumos" – depășește limitele particularului. Pe de altă parte, iese în evidență și o altă particularitate: cantitatea judecății estetice este mai mare decât cea a judecății logice de același tip (legea raportului invers dintre sferă și conținut). Judecata logică, deși singulară, e obiectivă întrucât nu mijlocește accesul la obiect, pe când judecata estetică e subiectivă , pentru că legătura cu obiectul este mijlocită de sentiment. Dar, după cum se poate ușor constata, și judecata estetică (de gust) tinde spre prototip – negându-și fondul subiectiv prin noțiunea de frumos ca ceva

general-uman. Prin faptul că judecata de gust aspiră doar la universalitate, acest fapt se datorează condițiilor formale de obiectivitate, implicit de universalitate, pe care le asigură facultățile de cunoaștere. Pentru a demonstra și convinge că judecata de gust aspiră spre universalitate, dar într-un plan specific, I Kant invocă unele criterii ca: dezinteresul, gustul și simțul comun, forma și nu în ultimul rând unitatea transcendentală a apercepției subiecților. Extinderea asertiunii „îmi place" de la particular la generalul „este frumos", pe care o face judecata de gust, se arată nu numai recursul la mecanismul judecății logice, nu numai dependența subiectului de condițiile particulare pe care și le creează, ci și condițiile generale pe care le creează societatea. Frumosul apare numai în societate și este, cum spunea E Burke, un instinct social. Aderarea conștientă la mulțimea celor care apreciază lucrul ca fiind „Frumos" conferă sentimentului particular universalitate.

Judecata asupra agreabilului este într-adevăr strict subiectivă datorită desfătării exclusiv senzoriale pe care o semnifică predicatul său. Omul prin acest predicat se exprimă numai pe sine și se limitează la sine, în timp ce frumosul exprimă și pe alții. Agreabilul este finitul, frumosul este infinitul. El este subiectivul obiectivabil ce trece de limita senzației și a interesului pentru util. Frumosul, așadar, are cele două ipostaze: particularul și agreabilul – legat de interes, numit și *pulhritudo adherens* și pe de altă parte frumosul care trece de senzație și interes, devenind *pulhritudo vaga*, cu ceva care place prin concept. Primul este aposteriori, al obiectului, al doilea este apriori, al subiectului. În această ipostază frumosul nu se mai înscrie în sfera cunoașterii, ci în sfera moralității și această necesitate nu decurge dintr-un principiu obiectiv, ci din măsura omului, din fondul lui de bun simț – din sfera moralei.

Vizând relația dintre formă și conținut, Kant consideră că judecata de gust poate beneficia de modelul judecății de cunoaștere, grație formei care, dintre componentele esteticului are șansele cele mai mari de a ridica la rang universal plăcerea

estetică. „Forma este cea care oferă judecății posibilitatea de a fi analizată în continuarea conceptului și a ideii raționale, constituind limita între subiectiv-particular și obiectiv-universal, și prin aceasta temeiul obiectiv al corespondenței apriorismului estetic cu cel logic" (42, p.40). Apriorismul estetic însă nu cuprinde întreaga judecată estetică ci, așa cum am văzut, numai forma, căci numai ea se poate menține la nivelul generalului. Așadar, în judecată apriorismul are sens numai cu privire la raportul reprezentare-sentiment și această relație se stabilește numai aposteriori, în urma experienței, întrucât sentimentul este subiectiv. Reluând, evidențiem că gustul estetic rezultă din întâlnirea rațională a sensibilității unui subiect cu imaginarea unui obiect.

În estetica apriorismului kantian nu putea să lipsească și o altă problemă, specifică sistemului, și anume *antinomia gustului*, ea întregind criticismul în plan estetic. Esența antinomiei judecății de gust constă din faptul că aceasta se întemeiază și nu se întemeiază pe concepte. Prin teză se argumentează imposibilitatea conceptului, evident în sensul intelectului. Antiteza însă argumentează necesitatea conceptului. În aceste condiții prefigurate de antinomie se oscilează între păstrarea specificului subiectiv al esteticului, în sensul că gustul personal nu depinde de gustul celorlalți și nici de criterii exprimate conceptual – și necesitatea de a dobândi un statut științific prin statutul conceptului de bază al suprasensibilului (forma), care fundamentează aprecierile și reprezentările noastre. Orice antinomie însă se cere rezolvată prin clarificarea celor două teze și sensuri intrate în conflict. În primul rând, trebuie observat, că dacă cele două componente din antinomie, gustul și conceptul, sunt la fel de esențiale și generale, încât o subsumare a lor să fie imposibilă, atunci termenii antinomiei se resping . Apoi, mai trebuie văzut dacă principiul este sau nu este bine ales, și dacă sferele lor de acțiune sunt delimitabile.

În concepția lui Kant universalitatea judecății de gust nu transformă particularul în universal, ci gândirea particularului în

consens cu universalul. Dar se știe că în artă universalul se exprimă prin particular, altfel ar fi imposibilă dimensiunea verosimilității imaginii artistice. Specificul gustului, după cum este știut, este acela de nu avea concepte determinate chiar și atunci când oamenii sunt în consens asupra unui obiect. Consensul este o condiție a obiectivității gustului, dar în forma aceasta se conturează paradoxul subiectivității obiective, care nu poate fi soluționat decât pe baza invocării apriorismului și a principiului unității transcendentale a apercepției.

Ca urmare, cele două teze se intersectează, dar nu se suprapun, iar în condițiile esteticului, primatul îl deține gustul și nu conceptul, iar acesta se contopește cu conceptul, pentru că asupra gustului nu se pot purta discuții contradictorii, cum spune și adagiul latin „de gustibus non disputandum". "Conceptul intelectului presupune conceptul rațiunii care, având sfera maximă, îl include și pe primul. Conceptul intelectului este al aparenței, conceptul rațiunii este al esenței.... de aici rezultă că acest conflict este aparent". (42, p.54)

De aici se poate concluziona că antinomia gustului se reduce la o contradicție care există numai în mintea noastră, chiar dacă admitem realitatea celor două teze opuse. Problema, așadar, este de ordin metafizic, ca o formă de conflict între gândirea comună și cea filosofică, între Fenomen și Noumen.

De la Kant, totuși, consideră esteticianul Nicolai Hartmann, trebuie să rămânem cu următoarele idei: "satisfacția estetică este subiectiv generală și necesară; Este o satisfacție fără concept, fără subsumare, sub ceva general, sau sub o regulă care ar urma să fie sesizată ca atare...; Este o satisfacție lipsită de interes. Definiția aceasta nu vrea, firește, să spună că cel care îl gustă nu are nici un interes pentru obiectul estetic ca atare. Poți fi foarte bine interesat estetic față de el, ba chiar în grad înalt, fără a pierde pentru acesta atitudinea justă...; Prin satisfacția fără interes se înțelege independența judecății de gust, neatârnarea ei față de factori determinanți de natură extraestetică, cu un cuvânt, autonomia ei."

Deşi frumoasă şi captivantă doctrina kantiană asupra judecăţii de gust cu multiplele ei ecouri în timp, nu a blocat, ci dimpotrivă, a stimulat gândirea estetică la capitolul axiologia artei. Perioadele care au urmat, cu experienţa estetică dobândită, au soluţionat antinomia kantiană a judecăţii de gust printr-o gândire mai flexibilă, excluzându-se antinomiile, sau pur şi simplu ocolindu-le. Astfel, cu ajutorul semanticii, Benedetto Croce considera că în unele cazuri „motivele înseşi sau cele opuse dar analoage tulbură conştiinţa artistului şi îl fac să judece greşit ceea ce a făcut bine, sau să încerce să desfacă şi să refacă în mai rău, ceea ce în spontaneitatea lui artistică, făcuse bine"(41, p.190). Binecunoscutul estetician italian dădea ca exemplu cartea lui T.Tasso despre care se întreba, cum ar fi mai corect ca titlu: Ierusalimul liberat sau Ierusalimul cucerit? Acelaşi autor considerând că în astfel de situaţii, graba, lenea, lipsa de cugetare, prejudecăţile teoretice, simpatiile personale sau animozităţile, sau alte motive îi determină uneori pe critici să declare urât ceea ce e frumos şi frumos ceea ce e urât. Autorul respinge atât argumentele absolutiştilor cât şi pe cele ale relativiştilor care neagă sau relativizează criteriile de gust. Absolutiştii, în măsura în care afirmă că frumosul poate fi judecat, au dreptate, doctrina însă pe care o pun la baza afirmaţiei lor nu poate fi susţinută (că valoarea estetică ar fi exterioară spaţiului artistic ca un concept sau model supratemporal). Soluţia justă ar fi aceea că „criteriul gustului e absolut dar nu absolut de cel al intelectului care se dizolvă în raţionament, este absolutul absolutului intuitiv al fanteziei. De aceea trebuie considerat frumos orice act de activitate expresivă care este cu adevărat astfel, şi urât orice fapt în care intră, într-o luptă nedusă până la capăt, activitatea expresivă şi pasivitatea"(41, p.192).

În timpul nostru deja înregistrăm un pluralism de interpretări în judecata de gust, acesta depinzând nu numai de variaţia gusturilor individuale, ci şi de jocul criteriilor în paleta criticii de specialitate, de gradul de educaţie, cât şi de varietatea

surprinzător de bogată a actelor de creaţie artistică, evident care cer o aplicaţie concretă a criteriilor de gust.

Judecata de valoare în estetica timpului nostru este conexă cu judecata de gust. Ele se diferenţiază dar se şi compun. În analiza judecăţii de valoare se cuvine să distingem, într-un plan general, între judecăţi estetice şi judecăţi utilizate pentru estetică, cum ar fi judecăţile de existenţă, de relaţie, judecăţile de comparaţie sau de descriere. Aceste tipuri de judecăţi au o mare importanţă practică întrucât orientează, publicul spre operele de artă (concerte, expoziţii, spectacole de teatru etc). Aceste judecăţi au fost mult cercetate şi utilizate azi, mai ales pentru funcţia lor retorică, dar şi pentru efectul practic-persuasiv. Anchetele şi experimentele estetice au scos în evidenţă o serie de criterii cum ar fi: influenţa afectivităţii individuale, diferenţierile de gust, caracterul şi temperamentul subiecţilor, rolul vârstei, nivelul educaţiei, prestigiul şi notorietatea operelor de artă cât şi a autorilor lor, convingerile religioase, structura artistului etc. Aceste probleme şi multe altele pot aparţine şi unei sociologii a gustului asupra valorii operelor de artă, dar şi psihologiei sociale. În zilele noastre, problemele judecăţilor de valoare estetică au fost uneori întunecate de confuzia dintre valoare şi cea de categorie, dintre gust şi stil. Mai sunt şi specialişti care cred, că apartenenţa operei la un stil sau gen îi conferă acesteia automat şi valoare. Ori se ştie că opere de acelaşi gen şi chiar de acelaşi autor pot avea valori diferite în etape diferite. Judecata de valoare estetică lucrează punctual şi nu general. Cum spunea un proverb pe care îl parafrazează D. Hume: „frumuseţea se află în ochiul spectatorului" (beauty is in the eye of the beholder).

În judecăţile de valoare un rol important îl au azi *predicatele estetice* şi teoria acestora care se fundamentează pe *calităţile estetice*. Punerea în evidenţă a calităţilor estetice se face însă în baza unor criterii cât mai relevante şi diferenţiate. În cazul acesta se recurge la folosirea unor judecăţi complementare, în primul rând al unor *judecăţi comparative,* în care acţiunea de comparaţie a unor opere într-un sistem de referinţă sau altul şi cu

un statut necontestat, din diferite perioade sau stiluri, pot pune în evidență calități estetice de mare valoare. La această operă de comparație și descriere utilă atât în estetică, teoria artei, dar mai ales în critica de artă, un aport special îl are și experiența estetică generată de contactul cu opera de artă, subiect asupra căruia se stăruie astăzi într-o serie de lucrări valoroase de pe pozițiile esteticii post-moderne. În această literatură se disting câteva atitudini diferențiate cu privire la judecățile estetice orientate asupra valorii. Prima atitudine este cunoscută sub denumirea de „obiectivist-instrumentalistă" sau „realistă". Ea atribuie enunțurilor evaluative estetice valori de adevăr în baza unor caracteristici reale ale obiectului estetic. Reprezentanții acestei orientări consideră ca adevărată o judecată estetică numai în condițiile în care, enunțurile sale pot fi verificate prin confruntare cu proprietățile perceptive ale operei. În această situație valoarea operei apare ca independentă de actul receptării.

O altă atitudine, considerată convenționalistă, se întemeiază pe teza conform căreia judecățile de valoare estetică nu sunt decât simple expresii subiective ale persoanei care le emite, chiar dacă apar și dese coincidențe de opinii.

O a treia poziție, considerată de unii și „obiectivistă" fundamentează judecățile estetice, atât pe proprietățile fizice ale obiectului artistic, cât și pe implicarea subiectivității receptorului. În esență, această poziție postulează valoarea experienței estetice, ca fiind fundamentală în constituirea și manifestarea valorii estetice obiective. Această atitudine se conjugă logic cu viziunea fenomenologică a lui Mikel Dufrenne. Obiectul estetic se confirmă prin experiența estetică și intră în spațiul axiologic numai în măsura în care este confirmat și validat de receptor.

Dispute pe tema judecății de valoare se consumă azi, în epoca esteticii post-moderne cu o intensitate sporită între reprezentanții curentelor amintite – empirismului logic și cei ai fenomenologiei – ca moștenitori ai empirismului clasic dar și ai

raționalismului clasic în forme contemporane, unde asistăm la dese schimbări de accent axiologic cât și la jocul conceptelor.

Capitolul II
DIN ISTORIA ESTETICII

1. Antichitatea

In cultura antichității, când valorile existau într-o formă sincretică, frumosul era înțeles numai în conexiune cu binele și utilul, în formula Kalonkagaton, idei care se regăsesc la cei mai mulți dintre filosofii antici. Antichitatea reprezintă copilăria omenirii, iar grecii deși erau cei mai elevați din punct de vedere al înțelepciunii lor, gândeau în multe privințe tot ca niște copii, dar ca niște copii normali. De aceea estetica lor, câtă a existat, este străbătută în întregime de ideea frumuseții existenței reale. Pentru greci, încă de la primii filosofi, frumusețea este de ordin cosmic și se bazează pe armonia universală, ei nu-și pot reprezenta imaginea generală a cosmosului, a lumii, fără să-și pună problema armoniei elementelor care alcătuiesc acest cosmos. Cauzele care au determinat această concepție trebuie căutate în mitologia grecilor, în religia acestora, în stadiul cunoașterii lumii ca un stadiu limitat al practicii sociale, bazat pe sincretismul științei.

Un rol important și reprezentativ în această primă etapă l-au avut reprezentările lui Pitagora și a școlii sale pentru care lumea reprezenta, cum am spus mai sus, un cosmos întemeiat pe armonie. Ei conexau conceptul de frumos la imaginea generală a lumii, dar fără să ajungă la ideea unității dintre etic și estetic, mai degrabă dizolvând frumosul în bine. O idee importantă la Pitagora era aceea că el și discipolii săi priveau lucrurile alcătuite pe principiul contradicției, în relație directă cu categoriile, cum ar fi: limitat - nelimitat; par - impar; unu - multiplu; repaus - mișcare; lumină - întuneric; bine - rău; drept - curb; dreptunghi - patrat; masculin - feminin.

Analizând problemele acusticii muzicale, pitagoreicii au ridicat problema raportului dintre tonuri, dându-le o expresie matematică, tot în termeni de contradicție: octava, 1 : 2; cvinta, 2 : 3; cvarta, 3 : 4 etc. După ei octava reprezintă expresia cea mai pregnantă a armoniei, fundamentul frumosului în muzică. In concepția lor întregul cosmos, care la acea dată era limitat la sistemul nostru solar alcătuit din șapte planete, era privit ca o armonie a sferelor. Ei socoteau planetele ca niște corpuri înconjurate de aer și locuite, mișcându-se după niște legi și emițând sunete care depindeau de viteza lor de mișcare, de mărime și de aerul care le înconjurau.

Un strălucit reprezentant al antichității care pentru prima dată a preluat ideile înaintașilor și le-a dat o reprezentare sintetică a fost marele filosof Platon (427 - 347 î.e.n.). Platon este autorul teoriei înțelegerii suprasenzoriale a frumosului, cel care schițează calea de la contemplarea frumuseții corporale până la înțelegerea frumuseții spirituale. In concepția sa frumusețea corporală este considerată ca ceva neîmplinit. Inţelegerea frumosului prin cunoaștere este considerată etapa cea mai înaltă de pătrundere a sensului frumuseții. Pentru el frumosul are ca principală trăsătură veșnicia, invariabilitatea și absolutul, numai că această specie de frumos este căutată în zona transcendentalului, în afara ființelor vii, trecând cu analiza în domeniul formelor pure, deasupra corpurilor geometrice.

In concepția sa estetică, Platon propune un model de înțelegere și analiză bazat pe conceptul de mimesis, idee preluată în general de cultura greacă, dar încărcată cu explicații suplimentare. La Platon muzica și dansul sunt forme de imitație și leacuri împotriva fricii. Spaima în concepția sa, se datorează unor stări de sărăcie a sufletului. Ori de câte ori cineva provoacă, produce o zguduire asupra afectelor de acest fel, iar mișcarea exterioară astfel aplicată copleșește mișcarea lăuntrică de frică și delir, și produce în suflete o liniște vădită". (Platon,Legile, VII).

Pentru Platon însă nu toate artele se bucură de aceeași atenție. Epopeea, imnul, muzica sacră, tragedia ș.a. de acest gen

sunt considerate arte majore, pentru că sunt capabile să exercite educație pentru locuitorii cetății și numai aceste arte au loc în cetatea ideală a lui Platon. Artele însă care trezesc și provoacă senzualitate, lenevire, abatere de la interesele cetății sunt considerate periculoase și Platon recomandă scoaterea lor în afara cetății. Iată ce spunea Platon în această privință în Republica: "Așadar, Glaucom,- am spus - când întâlnești lăudători ai lui Homer, care pretind că acest poet a educat Grecia și că el e vrednic de luat în seamă pentru cine vrea să afle cum să orânduiască problemele omenești și cum să le învețe, care afirmă necesitatea de a-ți trăi întreaga viață potrivit acestui poet, trebuie să-i iubești și să-i admiri, socotindu-i buni cât se poate și trebuie încuviințat lui Homer că este cel mai poet dintre poeți și întâiul dintre făcătorii de tragedii. Dar trebuie știut că în cetate trebuie primite, din poezia sa, doar imnurile către zei și elogiile adresate celor buni. Căci dacă ai primi în cetate - sub forma tragică sau epică - Muza agreabilă, plăcerea și suferința vor domni la tine în cetate, în locul legii și al rațiunii, care par a fi mereu, după opinia generală, cel mai bun lucru."(111, p.427)

Un alt reprezentant strălucit al antichității grecești, elev și discipol a lui Platon a fost Aristotel (382 - 322 î.e.n.). Aristotel, deși a fost educat timp de 20 de ani la școala lui Platon, a practicat o filosofie și implicit o viziune estetică, în cea mai mare măsură opusă liniei lui Platon. El restabilește drepturile la existență a lumii materiale, iar arta în viziunea sa rezultă dintr-o imitare a formelor materiale, la care artistul își aduce o importantă contribuție. De aceea, în concepția lui Aristotel, creația artistică se înscrie în ansamblul formelor de activitate umană. El arată că obiectul reflectării artistice nu-l constituie realitatea actuală dată sau trecută, ci o realitate posibilă în limitele verosimilului și a necesarului

Aristotel depășește teoria lui Platon în privința imitației. De unde la Platon, această imitație nu pare a fi decât o îndeletnicire falsă, mulțumită căreia artistul urmărește să reproducă mecanic realitatea exterioară, - fapte și întâmplări omenești, - Aristotel

indică drept obiect al activității mimetice nu realitatea superficială, actualmente existentă ori întâmplată în trecut, ci o realitate esențială, realitate posibilă în limitele verosimilului și ale necesarului. Aristotel nu era de acord cu fostul său maestru nici în teoria Formelor. " E deci limpede că acea cauză a formelor, cum obișnuiesc unii să numească Ideile, nu poate, presupunând că există așa ceva în afara exemplarelor concrete, să slujească la nimic când e vorba de procesul devenirii și de substanțe și că, cel puțin din acest motiv, Ideile nu ar putea constitui substanțe în sine." (11, p.238)

. Estetica lui Aristotel se întemeiază pe observația că natura este prudentă și dreaptă, că omul este cel mai nobil fiu al acesteia, este singurul care stă în picioare în conformitate cu natura și esența lui divină. Acea unealtă atât de larg folositoare, mâna, pe care natura în înțelepciunea ei judicioasă i-a dăruit-o favoritului său, e izvorul capacității omului de a inventa numeroasele meșteșuguri. Astfel termenul techné (măiestria) începe ca îndemânare însoțită de imboldul de a-l imita pe hărăzitorul mâinii. Această imitare (mimesis) este esența oricărui meșteșug, inclusiv al actului de creație artistică. Imitarea inventivă a obișnuințelor mamei naturale duce la ivirea artei. Arta desăvârșește ceea ce a început natura.

In concepția lui Aristotel natura este o energie care lucrează în vederea unui scop, ca conlucrează cu arta. Arta e creația umană după imaginea creației divine, deoarece arta concurează cu procesele naturii, iar Dumnezeu e primul Motor al acesteia. Imitația, așadar, este văzută ca echivalentă cu procesul producerii și al creării unei idei adevărate care face parte integrantă din definiția artei în genere. Materia primă a artei începe să fie organizată când rațiunea combină aceste elemente în anumite proporții.

Lucrarea fundamentală pentru concepția sa estetică este Poetica, o lucrare care în forma în care ne-a fost transmisă, concentrează cele mai reprezentative texte din scrierile sale privind arta, mai ales teoria imitației. In această lucrare se dau

numeroase sfaturi diverselor arte și artiștilor: literaturii, dramaturgiei, picturii, muzicii, arhitecturii și altor arte, cum să creeze opera de artă încât aceasta să aibă efecte purificatoare, de catharsis asupra spectatorului. In concepția sa forma artei e materia plăcerii, de aceea Aristotel socotește ca eronată tendința de a judeca plăcerea după conexiunile și manifestările ei cele mai josnice. El recomandă tuturor artelor să producă asupra spectatorului acel efect de purificare. In concepția sa catharsisul este cheia succesului unei opere și a gradului său de artisticitate.

Termenul de *catharsis* a avut mai întâi în cultura greacă un sens medical, moral și religios, pentru ca apoi să capete în Poetica lui Aristotel și un sens estetic. Catharsisul, consideră Aristotel, se produce prin anumite stări afective care dau naștere la anumite arte ca: muzică, teatru, pictură etc., iar acestea produc stări ca: teama, mila și exaltarea. Starea afectivă nu este exprimată prin operă, prin caracterul intrinsec al acesteia în mod exclusiv, ci prin stările provocate de artă în sufletul spectatorului. Aristotel consideră că fiecare persoană dispunând de o zestre afectivă oarecare este capabilă de catharsis. Astfel, catharsisul, va fi efectul de coincidență între tendințele naturale, preexistente in spectator și stările afective produse de opera de artă. Când starea afectivă născută din operă merge în sensul tendinței naturale, sufletul este descărcat, eliberat și repus într-o poziție verticală, de moralitate. O parte a acestei plăceri (satisfacții) vine din ceea ce spectatorul găsește în operă, în mesajul acesteia și se potrivește cu natura sa. De aceea Aristotel cere artei să creeze opere care să fie capabile să intre în rezonanță cu predispozițiile afective naturale ale subiectului - condiția producerii catharsisului.

După cum se constată, teoria lui Aristotel închide în sine și câteva contradicții: dacă apropiem catharsisul estetic de concepția medicală antică, potrivit căreia purificarea constă în expulzarea din corp a umorilor de prisos, adică a lichidelor organice în exces, în echivalent, catharsisul estetic se înțelege a fi tot o expulzare de prea plin al unei supra-tensiuni sufletești, cauzată de anumite întâmplări pe care le-a trăit omul, dar care ar putea conduce la un

dezechilibru emoţional, la o stare depresivă şi la un gol rezultat dintr-o descărcare prea rapidă. Acest lucru depinde însă de calitatea artistică a operei şi de măiestria artistului care construieşte conflictul şi implicit catharsisul. Imaginarea operei serveşte subiectului ca mijloc de a scăpa de pornirile rele şi condamnabile. De aici, în timp s-a înţeles nevoia de accent pe latura morală, ca principala funcţie a catharsisului estetic.

Acest concept aristotelic, catharsisul, a devenit în epoca noastră, ca un ecou prelungit în timp, subiect de largă dezbatere şi puternică influenţă asupra psihanalizei în modul următor: se consideră că opera evocă amintiri personale prin subiectele puse în discuţie, că este capabilă să răscolească trăirile refulate şi să le actualizeze. Remediul ar fi psihodrama, un gen de artă care să-i dea subiectului spectator iluzia, mai mult sau mai puţin mascată, că are prilejul de a-şi defula pulsiunile ascunse, de a se elibera de tirania acestora. Iată aşadar, o nouă formă de înţelegerea catharsisului într-o viziune contemporană.

Aristotel a precizat, de asemenea, regulile pe care trebuie să le respecte artele pentru a îndeplini această importantă funcţie de purificare. Aceste reguli au ajuns până aproape de noi, iar în epoca clasicismului au fost chiar dogmatizate) regula unităţii de timp, spaţiu şi acţiune), reguli folosite mai mult în arta spectacolului. Orice cercetător în problemele esteticii va găsi în Poetica lui Aristotel o sursă inepuizabilă de idei, sfaturi şi explicaţii privind fenomenele artei, chiar şi pentru zilele noastre.

2. Evul Mediu european

De la ultimele ecouri ale epocii eleniste, şi de la consolidarea religiei creştine în Europa, pentru o bună perioadă de vreme nu a existat o concepţie estetică cunoscută care să influenţeze artele în mod decisiv, aşa cum s-a întâmplat în epoca lui Platon şi Aristotel. Este cunoscută însă scrierea lui Longinus, Peri Hupsos (despre sublim), lucrare remarcabilă, de coloratură elenistă, lucrare care a lansat în spaţiul estetic o categorie nouă, diferită de cele ale lui Aristotel, sublimul.

In perioada Evului Mediu, care după anumite date ale istoricilor începe prin secolele VI,VII, punctele de vedere ale artiştilor fiind altele, nu coincid cu ale istoricilor, conduc la o altă analiză. Perioada până la începerea Evului Mediu istoric este ocupată de activitatea unor personalităţi, a unor distinşi intelectuali care se desprindeau cu greutate de imaginea culturii antice şi treceau prin anumite îndoieli şi obstacole spre cultura creştină. In primul rând dintre aceştia îi putem semnala pe Aureliu Augustin (354-490 e.n.) şi Boeţius (480-524), care au avut importante contribuţii în filosofie şi estetică. Aureliu Augustin, personaj cu înclinaţii sceptice, cunoscut în religia creştină şi sub numele de Sfântul Augustin, a avut o concepţie influenţată de Platon si de neoplatonici. El face eforturi considerabile de adaptare a vechii culturi greceşti la noua cultură şi civilizaţie edificată de creştinism. După multe ezitări între doctrina maniheistă pe care o îmbrăţişase în tinereţe, Augustin se decide pentru viziunea creştină, atât în plan filosofic cât şi în plan teologic. Pentru Augustin lumea este frumoasă pentru că este făcută de Dumnezeu. Dumnezeu este sursa oricărei frumuseţi şi este la rându-i Frumuseţea Supremă. In lucrarea sa fundamentală Confesiones, Augustin scria: "... îmi place foarte mult cântecul bisericesc, dar dacă mi s-ar întâmpla să mă simt atras mai mult de melodie decât de conţinutul cântecului, atunci cu durere mi-aşi recunoaşte păcatul şi aş prefera să nu-l mai ascult pe cântăreţ". (138, p. 93 - 99)

In concepţia sa plăcerea estetică este pusă într-un grad foarte redus cu satisfacţia estetică. Relaţia Unului divin cu Multiplul terestru se consideră că dă naştere armoniei frumosului. Augustin apelează la neopitagoreism şi dezvoltă o teorie a armoniei cosmice în care numărul este considerat ca esenţa lucrurilor. Acest număr, consideră Augustin stă deasupra artistului ca număr etern în înţelepciune. Numărul Unu, pus în acţiune de către Dumnezeu a creat lumea ex nihilo. Din această perspectivă matematica este invocată ca instrument capabil să ajute estetica pentru înţelegerea numerelor şi a capacităţii

acestora de a crea o lume a frumosului. Augustin apelează la geometrie și la aritmetică pentru că le considera ca fiind singurele instrumente, în viziunea sa, capabile să construiască o lume perfectă, echivalentă cu esențele lui Platon. "Un triunghi echilateral, spune Augustin, e mai frumos decât unul scalen din cauză că triunghiul scalen conține un grad mai redus de egalitate. Dar în triunghi egalitatea pune în legătură laturi și unghiuri, în pătrat ea pune în legătură identități, adică laturi cu laturi și unghiuri cu unghiuri. Prin urmare cercul care are cel mai înalt grad de egalitate, întrece în frumusețe celelalte figuri geometrice". (138, p. 95)

Augustin consideră că frumusețea poate fi contemplată și este un simbol al unității metafizice și al diviziunii ritmice. In esența sa frumosul, binele și adevărul în unitate formează haina frumosului. El se deosebește de Plotin, pentru că la acesta frumosul transcendent se încorporează în obiectele finite în virtutea unui proces de dezvoltare firesc. La Augustin frumosul pătrunde în lumea lucrurilor sensibile din voia lui Dumnezeu. Aureliu Augustin a dezvoltat în opera sa două doctrine deosebit de importante, doctrina *iluminării* și doctrina *dragostei* care vor avea o puternică influență asupra perioadei ulterioare. Doctrina iluminării considera în esență că Dumnezeu a dat corpurilor lumii două feluri de lumină, lumina ca formă de înțelepciune, care inspiră pe oameni spre faptele bune și lumina fizică solară, creată tot de Dumnezeu, care le luminează calea și faptele din exterior. In concepția sa lumea e frumoasă pentru că e creată de Dumnezeu, pentru că este perfectă, echilibrată și luminată. Toate lucrurile sunt create așadar conform măsurii, urâțenia fiind doar o diformitate relativă, o nepotrivire între suflet și corp. Acolo unde potrivirea este perfectă corpurile sunt frumoase. Așadar, în concepția lui Augustin un rol important este jucat de *contraste*, care în grade diferite și după anumite reguli produc armonia. Lumea este perfectă din punct de vedere estetic pentru că este alcătuită din contraste bine potrivite. Simțurile reflectă adecvat sau corect lumea numai atunci când sunt conduse de rațiune

(lumina internă) căci rațiunea răzbate prin simț sub forma potrivirii părților, prin consonanță și simetrie. Aceste reguli se manifestă deopotrivă în poezie, muzică, arhitectură și alte arte.

Așadar, frumusețea în viziunea lui Augustin, depinde și de iluminarea oamenilor, pentru că lumina este socotită drept principalul catalizator al cunoașterii. Forma și lumina sunt cele două caracteristici principale ale frumosului, care practic au străbătut tot Evul Mediu. La Augustin frumusețea ideală predomină asupra frumuseții materiale. Materia nu este negată, ea este doar ținută sub controlul luminii și considerată drept o sursă de păcat, o sursă de tulburare a proceselor spirituale, de aceea în viziunea creștină va fi pusă în permanență în raport de contrarietate cu spiritul.

Epoca post-augustiniană a cunoscut o perioadă de profunde transformări pe linia consolidării civilizației creștine în construirea de cetăți, castele, biserici, căi de comunicații etc.; în plan spiritual se cunoaște evoluția celor șapte arte liberale ca: gramatica, retorica, dialectica, muzica, aritmetica, geometria și astronomia. Chiar dacă aceste discipline erau limitate de anumite restricții impuse, pe de o parte de religie, pe de altă parte de nivelul scăzut de cunoaștere, ele au contribuit totuși la dezvoltarea spiritului uman și au pregătit încet dar sigur un progres în planul vieții spirituale și materiale.

Religia creștină, în fazele de dezvoltare pe care le-a cunoscut: *apologetica*, *patristica* și *scholastica* au desăvârșit trecerea definitivă a civilizației europene în cadrul creștinismului. Procesele care au avut loc ulterior au permis dezvoltarea considerabilă a arhitecturii, a poeziei și literaturii trubadurilor, a consolidării spiritului științific în domeniile matematicii, științelor construcției, descoperirea prafului de pușcă, arta militară etc. Epoca evului mediu, puternic influențată de doctrina estetică a lui Augustin și mai târziu, în epoca scolastică de doctrina lui Toma d'Aquino, a fost capabilă să creeze trei stiluri mari în civilizația materială si spirituala (stilul bizantin, romanic și gotic).

Toma d'Aquino (1225-1274) adoptă teoria lui Aristotel în filosofie şi estetică si se sprijină pe ideile estetice ale înaintaşilor săi încercând să justifice frumuseţea lumii percepută prin simţuri. "Frumos, consideră Toma, este ceea ce produce plăcere atunci când este perceput. Se numeşte frumos ceea ce place atunci când este văzut"(138, p. 369 - 370). Toma consideră că frumuseţea există în lucrurile sensibile dacă acestea îndeplinesc următoarele trei condiţii: integritatea sau desăvârşirea, proporţia cuvenită, strălucirea sau claritatea. Toma considera că ceea ce-i frumos după aceste principii îi place şi lui Dumnezeu. Această concepţie deschisă şi flexibilă a fost de natură să-i determine pe artişti să se apropie de artă cu mai multă încredere, să creeze opere care să aibă puterea de a influenţa senzorial. Sub influenţa lui Toma d'Aquino se formează şi marele poet italian Dante Alighieri care a creat faimoasa trilogie, Divina Comedie.

Departe de a considera Evul Mediu ca o perioadă lipsită de valenţe axiologice, săracă în viaţa spirituală, înclinată spre prejudecăţi şi misticism, considerăm că această epocă a avut si impresionante realizări în toate planurile vieţii materiale şi spirituale, pentru că numai aşa, cu aceste premise putem explica miracolul Renaşterii.

3. Renaşterea şi epoca modernă

Renaşterea a fost pregătită de o serie de condiţii dintre cele mai complexe: pe de o parte realizările incontestabile acumulate încet din lunga perioadă a Evului Mediu, pe de altă parte, prin transferul unor valori spirituale de la Constantinopol spre lumea italiană, odată cu căderea acestuia în mâinile musulmanilor, iar pe de altă parte prin descoperirea unor impresionante opere de cultură din vechea Grecie şi Roma antică. Aşadar Renaşterea nu s-a creat pe un loc gol, ea a fost o sinteză, o etapă necesară care inevitabil a apărut atunci când au fost realizate nişte acumulări. Epoca Renaşterii se caracterizează în primul rând prin câteva idei directoare de maximă importanţă: cultivarea umanismului, cultivarea interesului pentru cunoaşterea naturii, dezvoltarea

spiritului practic pentru ştiinţe şi meşteşuguri, lărgirea orizontului geografic prin descoperirile remarcabile ale altor civilizaţii şi continente. Pe acest fundal s-a dezvoltat fără precedent şi arta, ca o expresie a punerii în practică a ideilor umaniste din filosofie.

Aşadar concepţiile estetice spre care se îndreaptă atenţia noastră au plecat în principal de pe acest fond umanist. Unul din corifeii artei umaniste, Leon Batista Alberti, considera că omul nu este o luntre şubredă, un opaiţ în bătaia vântului, ci un titan venit pe lume pentru a săvârşi fapte măreţe. Umaniştii credeau că omul e bun din fire, de aceea au proslăvit bucuriile vieţii pământeşti, au făcut elogiul cutezanţei creatoare a raţiunii şi prin artă au dat măsura frumuseţii idealurilor lor despre om.

Umaniştii, filosofii şi artiştii Renaşterii, considerau că metodele şi mijloacele cele mai eficace pentru a reda bogăţia şi frumuseţea formelor lumii reale sunt filosofia, ştiinţa şi arta. In acest context ei încep să studieze universul, natura, teoria proporţiilor, perspectiva şi structura anatomică a omului. Pentru ei arta, mai ales pictura, făcea parte direct din sfera activităţilor de cunoaştere. La Leonardo da Vinci crochiurile şi schiţele sale, minuţios alcătuite, sunt şi astăzi prezente într-o serie de laboratoare de anatomie. Ei cercetau plini de zel frumosul, armonia, proporţia, graţia deoarece erau convinşi că omul este regele neîncoronat al universului, că este fiinţa cea mai perfectă care merită să fie înfăţişat după aceste canoane ideale. In "Tratatul despre pictură", Leonardo da Vinci sfătuieşte pe pictori să surprindă frumuseţea naturii şi a omului, să observe clipele în care aceasta se manifestă cel mai deplin. Frumosul este considerat o însuşire de facto a lucrurilor, iar artistul este invitat să imite natura. In problemele fundamentale ale esteticii, raportul dintre artă şi realitate este un raport prioritar în subiectele artiştilor. In această perioadă *natura* era considerată *oglinda* vie care-i cerea artistului să o reflecte, să o redea descoperindu-i secretele, dându-i vălul la o parte. Artistului i se cerea în acest context să treacă de la meşteşug la profesiune, la profesiunea de tip intelectual, în care un rol important îi revine filosofiei şi poeziei. In epoca Renaşterii,

arta făcută cu meşteşug şi înţelepciune, demonstrează caracterul ei divin şi ridică munca de creaţie la nivel de activitate intelectuală. Noul spirit laic, consolidat în această epocă, necesită pe lângă muncă o puternică cultură intelectuală, o zestre spirituală, pentru că numai în acest fel artistul se poate înălţa de la starea de meşteşugar de rând la cea de filosof sau teolog. In acest sens se cerea o educaţie completă şi liberală a artistului, ca om "destoinic şi bine instruit în practicarea artelor". Artistul este privit în această ipostază nu ca un simplu practicant, ci ca un filosof şi critic erudit.

In perioada Renaşterii demnitatea omului este ridicată la un nivel superior şi prin educaţia pentru arte care îi dau o direcţie morală şi metafizică nu numai artistului ci şi omului liber, subiectului neartist. Poetul este considerat ca un ameliorator al existenţei, iar arta ca o energie cosmică in stare sa sporească puterea umană. In epoca Renaşterii se punea desigur şi problema plăcerii produsă prin artă, de influenţă *epicureică*. Evident, în această perioadă condiţiile economice tot mai bune, cunoştinţele şi educaţia tot mai elevate au adus oamenilor bună starea şi implicit plăcerea mai ales pentru viaţa mult mai uşoară pe care şi-o procurau prin civilizaţia meşteşugurilor, călătoriilor, artelor etc. In această perioadă dezvoltarea puternică a artelor a creat şi o anumită rivalitate între acestea: poezie, pictură, sculptură, arhitectură, muzică etc., dar şi intre arte si filosofie.

Domnia raţiunii care a înflorit în Renaştere s-a consolidat în perioada postrenascentistă şi a continuat cu rezultate spectaculoase în special în ţări ca Franţa, Anglia, Italia şi Germania. Renaşterea a avut întinderi inegale în timp. In fiecare ţară a avut particularităţi şi durate diferite. După 1600 putem spune că am început să depăşim Renaşterea şi să intrăm în perioada aşa zis post-renascentistă. In această perioadă nouă, în care dăinuie încă puternic ecourile Renaşterii, asistăm la o evoluţie a raţiunii şi a criticii creatoare, promovată mai ales de o serie de scriitori, filosofi şi teologi. Rivalitatea dintre arte a continuat, dar a început şi un fenomen de prădare a filosofilor şi

scriitorilor antici printre care Platon, Aristotel, Horaţiu, Vitruviu ş.a., în căutarea de concepte, modele şi argumente. Filosofii cei mai căutaţi erau Democrit şi Aristotel.

Relaţiile dintre raţiune şi imaginaţie se defineau prin perechi de antiteze, după model antic, cum ar fi unu - multiplu; peren - efemer; ordine - întâmplare. Marii filosofi ai acestei perioade Bacon, Descartes, Spinoza, Leibniz, Pascal, Locke erau oameni cu judecată sănătoasă, cu preocupări practice şi cu mari disponibilităţi spre analiză şi cunoaştere filosofică. De exemplu, Francis Bacon, dovedeşte o atitudine realistă faţă de jocurile imaginaţiei, dar şi o toleranţă plină de superioritate. El considera că "ornamentele vorbirii şi tezaurul elocinţei sunt prosteşti, de prisos". Dar filosoful francez Réné Déscartes, reprezentantul cel mai proeminent al raţionalismului modern, care a scris si un tratat despre muzică, Compendium musicae, manifestă o altă atitudine faţă de arte. In acest tratat el a pledat în favoarea măreţiei şi farmecului stilului literar, vorbeşte de incomparabila putere de frumuseţe a elocvenţei, de delicateţea şi dulceaţa răpitoare a poeziei. Totuşi nu se abţine nici el de la o oarecare aroganţă şi declară că, "La poeţi, în ciuda anumitor nebunii, întâlneşti gravitate şi sensibilitate cât şi o mai mare capacitate de a aprinde scânteile înţelepciunii în oameni, decât o au filosofii". Dar norma estetică a lui Déscartes rezidă în cele din urmă într-un raport matematic şi logic. Frumosul e unit cu agreabilul şi tendinţa generală a ritmurilor muzicale este de a institui în suflet o pasiune direct proporţională cu ritmurile. "O măsură lentă suscită simţiri domoale şi leneşe (cum ar fi melancolia şi tristeţea), iar o măsură sprintenă provoacă pasiuni vioaie şi animate".

Filosoful englez Th.Hobbes este primul care "combate" cu ajutorul uneltelor intelectuale conceptul de fantezie creatoare. El include totuşi tărâmul fanteziei in sfera artelor şi recunoaşte forţa motrice a pasiunilor, facultatea ordonatoare a judecăţii filosofice ca şi elevaţia şi iuţeala nativă a unui temperament înzestrat. El consideră că fantezia poetului, a arhitectului şi a filosofului au puterea de a clarifica, ordona şi instaura o altfel de ordine în

realitate. Cu toate acestea, artele în acest secol XVII, post-renascentist s-au găsit de multe ori într-un mediu filosofic rece, distant şi defavorabil.

In aceeaşi perioadă remarcăm un reprezentant strălucit al sufletului, Nicolas Boileau (1636-1711), care fiind poet, critic şi scriitor, şi-a îngăduit după modele antice, ca în lucrarea sa fundamentală "L'art poetique" să dea reguli de construcţie artistică poeţilor şi scriitorilor, trecând drept un estetician normativist. El era un fervent continuator al cartesianismului de pe poziţia căruia considera că raţiunea controlează arta şi o divinizează. In versuri el dădea următoarele sfaturi:

"Iubiţi deci raţiunea şi pentru a voastre lire
Din ea luaţi frumosul, şi a artei strălucire,
De-i limpede ideea sau nu-i destul de clară,
Aşa va fi şi versul ce-n urmă-i va s-apară.
Când prinzi un lucru bine, exprimă-l desluşit,
Cuvântul să-l îmbrace, răsare negreşit". (22, cîntul I. p. 37-38)

Din citarea acestor versuri rezultă că ţelul moral şi fundamental al artei este de ordin moral. Dar nu numai atât, el fixează şi anumite reguli pentru poezie si poeţi în atingerea scopului moral urmărit: să caute un mit sau o teză universală ca subiect al operei propuse (invenţia) cu care poetul are posibilitatea să aranjeze, să ordone tema după un anumit plan înveşmântând-o în straie noi, spre a o face adecvată stării sufleteşti şi împrejurării. El sugerează că natura este o permanentă sursă de inspiraţie, dar cu condiţia să fie reorganizată şi exprimată adecvat. Verosimilitatea - ca adevăr faţă de natură - este o altă idee importantă pe care o susţine Boileau. El consideră că obiectivul poetului nu este numai lumea sensibilă ,divers colorată şi modelată aşa cum apare la prima vedere, ci si cauzele interioare, afective care se află îndărătul acestor fenomene - universalul. Aici este vizibilă influenţa aristotelică, în spiritul

cărcia el formulează şi cerinţa celor trei reguli: de timp, loc şi acţiune.

Boileau consideră că dacă artistul urmează inteligent aceste reguli, efectul ce urmează a fi produs asupra inimilor omeneşti e ca unul de natură medicală. Nu e permis nimic care să provoace rezistenţă în succesiunea evenimentelor naraţiunii, nimic care să pară nefiresc sau neclar. Pasiunile şi emoţiile trebuiesc provocate şi menţinute în puritatea lor. In viziunea criticului de artă Boileau cauza finală sau scopul operei de artă, mai întâi în gând şi apoi în execuţie, este de ordin moral - formarea de caractere. Acest obiectiv unanim recunoscut în acea perioadă şi-a găsit un reprezentant strălucit în persoana lui La Bruére prin faimoasa lucrare, Caracterele.

In aceeaşi perioadă, o puternică personalitate din planul filosofiei, care s-a manifestat şi în estetică a fost filosoful german W.Leibniz. Acesta considera că imaginea despre lume a ştiinţei este numai jumătate de adevăr, cealaltă fiind dată de aportul artelor. El îmbracă în hainele secolului al XVII-lea intuiţia lui Aristotel şi consideră că forma este doar materie realizată, scopul doar explicarea substructurii mecanice. Natura trebuie total explicată matematic şi avut în vedere că principalele legi mecanice au nu numai cauze fizice, ci şi cauze metafizice. Cauzele metafizice se găsesc în scopurile bune şi în ordinea desfătătoare care dezvăluie semnificaţia mişcărilor. Poezia şi muzica, expresie a acestor mişcări, au o incredibilă putere de a mişca. Cu ele, zicea filosoful, cineva poate fi împins la nebunie, potolit, surescitat, făcut să râdă, să plângă, să treacă prin orice fel de simţiri. De aceea el intuia că artei trebuie să i se rezerve o poziţie specială, atât în creaţie cât şi în educaţie. Deosebind formele de cunoaştere, Leibnitz va sublinia că există: cunoaşterea obscură şi întunecată, alcătuită din mici percepţii; cunoaşterea clară; cunoaşterea distinctă; cunoaşterea adecvată sau intuitivă în care semnele şi simbolurile au un rol special. Aici găseşte filosoful specificul cunoaşterii artistice.

Perioada post-renascentistă, marcată puternic de ecourile marilor probleme ale renaşterii în sec. XVII s-a stins oarecum cu o serie de dezbateri, de contradicţii şi chiar cu un fel de oboseală pe care l-au manifestat personalităţile acestui secol -*manierismul*.

4. Estetica în epoca Iluminismului

Secolul XVIII care a urmat, socotit şi secolul *luminilor*, supranumit si epoca *Iluminismului*, este un secol care a influenţat fundamental destinul politic şi spiritual al Europei şi în primul rând al Angliei, Franţei, Germaniei şi Italiei. Un scriitor francez mai puţin celebru, Pièrre Chaunu, considera că secolul al XVIII-lea este într-o mare măsură lenta difuzare a conştiinţei unei rupturi şi că cea mai mare realizare ar trebui socotită ca fiind secularizarea raţiunii, obiectiv vizat încă de către R.Déscartes. Gânditorii acestui secol s-au manifestat în două forme de bază, şi anume, în Franţa gata să demoleze toate structurile feudale, şi pe de altă parte, Germania gata să concilieze trecutul cu prezentul şi să ridice speculaţia filosofică la cea mai înaltă cotă de existenţă.

In Franţa reprezentantul cel mai strălucit al Iluminismului l-a reprezentat criticul si esteticianul, Denis Diderot. Acesta deplasează centrul de atenţie, de la speculaţia sterilă specifică secolului XVII, din plan ontologic spre gnoseologic. In viziunea sa raţiunea apare ca o energie originară, ca un impuls irezistibil spre cunoaştere şi ca un criteriu suveran al aflării adevărului.

Dintre componentele raţiunii cărora li se rezervaseră un loc special în ofensiva de prefacere al rânduielilor sociale, artei i-a revenit un rol deosebit, din mai multe motive: pentru că, părând mai puţin ofensivă, se insinua mai uşor în conştiinţe; pentru că arta era tot mai resimţită de întreaga societate şi era considerată ca un barometru al mutaţiilor de ideal şi gust estetic, dar în care erau conţinute şi idealurile morale şi politice. Născută în acest secol, aşa cum am văzut prin contribuţia lui Baumgarten, estetica a găzduit încă de la început toate conflictele din planul artei şi al filosofiei care bântuiau epoca. Sursele esteticii franceze din acest secol de aur al creaţiei spirituale, dar de cruntă mizerie socială, nu

trebuiesc cercetate altundeva decât în spiritul francez, în condiţiile în care acesta a germinat şi s-a plămădit, în multele secole de căutări şi speranţe, de suferinţe şi izbândă, în confruntările de cele mai diverse tendinţe din viaţa spirituală. Aceste împrejurări, când comice, când tragice, au conferit spiritului francez un caracter proteic şi viguros, complex şi productiv, chiar dacă uneori este acuzat de superficialitate şi senzualism. Să nu uităm că senzualismul a caracterizat şi alte culturi din aceeaşi epocă. Senzualismul insinuat pe linie filosofică în substanţa artelor, prin materialism şi prin ştiinţa ce se contura, postulase principiul că prima caracteristică a naturii umane este mişcarea, iar mişcările primare ale spiritului sunt afectele şi senzaţiile, care se contopesc atât de intim cu noi înşine, încât le rămânem credincioşi în pofida opoziţiei raţiunii. Abatele Du Bos susţinea că "nu e mare lucru să mişti inima omenească dacă introduci un stimul emoţional. Această neslăbită autoritate a vieţii emoţionale asupra noastră provine din prima necesitate a omului, aceea de a evita plictiseala, de a colora diversele paliere a existenţei. Cel mai puternic şi mai elementar dintre instinctele noastre ne pune la o întrecere de pasiuni şi afecte, iar setea de senzaţii şi primejdii nu e decât această necesitate primară desfăşurându-se liberă şi neîmpiedicată" (L'Abbe Du Bos, réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture, vol. I, part I, sections 1, 3, 5, 40, 50).

Dacă prin expresia sa formală, artei i se cerea în mod legitim să emoţioneze şi să provoace senzaţii capabile să risipească plictiseala provenită dintr-o existenţă sordidă, tot mai mult se înţelegea că această existenţă este lipsită de sens dacă arta nu se constituie în zona adevărului. De aceea a început să prindă tot mai mult contur ideea că arta trebuie să mişte prin adevărul ei, că ea trebuie să fie mişcătoare pentru ca să poată atinge şi emoţiona natura umană. In articolul scris pentru Enciclopedie, intitulat Frumosul, Diderot afirmă că acesta nu mai stă în veracitatea imitaţiei naturale, ci în raporturi, în ordine, simetrie, proporţie etc. Dar deplasând în mod deliberat centrul de interes

asupra acestor principii ale ordinii de tip clasic, Diderot se apropie de italianul G.Vico, de teoria artei ca imaginație. In această interpretare, imaginația apare ca o activitate care influențează sufletul, creează gustul și într-un grad superior chiar talentul și geniul. Diderot crede că experiența noastră estetică începe cu percepția senzorială, ca în orice act de cunoaștere și apoi continuă cu imaginația și raționamentul. Aceste noțiuni sunt experimentale la fel ca toate celelalte, ele ne-au venit prin simțuri din existență ca: număr, lungime, adâncime. Dar vom vedea că estetica lui Diderot este influențată nu numai de senzualism, prin J.Locke și Du Bos, ci și de raționalismul cartesian, pentru că în concepția sa ideile de ordine, unitate, simetrie și proporție sunt la fel de pozitive, la fel de reale ca și cele de lungime, adâncime, cantitate și număr.

Diderot respinge însă existența unui misterios simț interior destinat să recepționeze impresiile frumosului, deosebit de facultatea reflecției care ne elaborează în chip treptat ideile concrete de armonie și simetrie. Pentru Diderot simțul interior nu este decât spiritul, experiența constituită din veacuri, iar gustul estetic, la fel ca și cunoașterea este veridic și spontan. Pentru ca arta să reflecte verosimil realitatea, Diderot consideră că artistul se cere a fi dublat de un filosof, un profund cunoscător al căilor spiritului, al luminilor și umbrelor, al părților bune și rele din societatea omenească. Pe de altă parte, el se cere a avea nu numai un orizont filosofic larg, ci și o logică impecabilă. "Poetul care simulează și filosoful care raționează sunt în egală măsură logici sau ilogici, căci a fi logic și a fi conștient de înlănțuirea necesară a fenomenelor este același lucru. Aceasta e de ajuns, după câte mi se pare, pentru a arăta analogia dintre ficțiune și adevăr și a caracteriza pe poet și pe filosof". (58, p. 255).

O altă idee subliniată cu relief de enciclopedistul Diderot, care nu și-a pierdut nici azi valabilitatea, este aceea că frumusețea se atinge numai prin exercițiu și înseamnă perfecțiune. Frumosul nu este altceva decât adevărul pus în relief de împrejurări posibile, capabil să emoționeze și să miște.

Iluminiștii, fie ca materialiști sau raționaliști, prețuiau și natura, nu pentru că o impunea moda timpului sau tradiția în spiritul Renașterii, ci pentru că ei vedeau în natură o sursă inepuizabilă de învățăminte, legi, alcătuiri și inspirații. Diderot considera că artistul învață mai degrabă de la natură decât de la reguli. El îi îndemna pe studenții parizieni în artă din vremea sa să-și părăsească profesorii pisălogi și mărginiți de la Academie și să se inspire din modelele pe care le pune viața reală la dispoziție, piața, grădina, hanul etc. Opoziția sa față de canoane și reguli anchilozante a fost totală și pozitivă, dar nu absurdă și anarhică.

Diderot în multe privințe rămâne un precursor al romantismului, fără să fi lăsat insa un program închegat sau un manifest. In calitate de critic a promovat o artă progresistă întemeiată pe adevăr, atât în dramaturgie, proză, artele plastice cât și în muzică.

A doua componentă a iluminismului, este aceea care s-a conturat și dezvoltat pe teritoriul Germaniei și a polarizat câteva mari personalitati printre care: Lessing, Winckelmann, Baumgarten și Kant. Dintre aceștia cea mai mare contribuție pentru estetică a avut-o Immanuel Kant. Concepțiile sale estetice s-au exprimat limpede în cea de a treia lucrare a trilogiei sale, *Critica facultății de judecare*. Deși în programul filosofic inițial, Kant nu prevăzuse această critică și nici nu-i părea necesară, până la urmă aceasta devine cheia de boltă a criticismului său. Chiar de la început această lucrare a câștigat adeziunea lui Fr. Schiller și simpatia lui Goethe. Kant prefigurează această nouă creație intelectuală pornind de la ideea că frumosul cu speciile sale este un caz particular al finalității, care în natură se manifestă prin evoluția spre perfecțiune, în societate spre lucrul bine făcut, iar în artă către perfecțiune care echivalează cu frumosul.

Conceptul de scop explică existențele individuale și totalitățile concrete. Pentru a face din teleologie un principiu a priori, critica Facultății de judecare era obligată să dea o nouă explicație metodei transcendentale, adică să descopere fundamentul teleologic într-o anumită facultate rațională. După

unele ezitări, Kant recunoaşte facultăţii de judecare, facultatea prin excelenţă a aprecierii, criticii şi a gustului, puterea de a fi izvor de cunoştinţe transcendentale. Facultatea de judecare e înţeleasă de Kant ca acea capacitate intelectuală de a gândi particularul ca fiind cuprins în universal. Pentru el teleologia, ştiinţa scopului, decurge din natura intimă a conştiinţei, dar ea nu e determinativă pentru natură, nu are o funcţie teoretică, ci e o reflecţie, o contemplare, o evaluare a fenomenelor naturii sub raportul desăvârşirii lor ca formă adaptată la cerinţe. Teleologia este aşadar regulativă. E un mod de a privi natura şi un mod de a o contempla ca şi cum ar fi produsă de scopuri şi de o Inteligenţă supremă. Facultatea de judecare este un punct de vedere subiectiv care nu se aplică la lucruri, ci la modul de a reprezenta lucrurile. De aceea facultatea de judecare nu e autonomă, ci dependentă şi se explică numai sieşi. Ea are ca punct de plecare gustul şi frumosul ,şi ca scop, moralitatea (sublimul).

Aşadar facultatea de judecare estetică are în vedere: Analitica frumosului (frumosul sub formă normală, finită) şi Analitica sublimului (frumosul ca formă infinită). Kant a înţeles că această facultate e prea largă pentru estetică şi de aceea a fost extinsă şi la finalitate, care în secolul XVIII era identică cu frumosul, ordinea şi armonia.

Estetica concepută în acest fel devine apriori. Kant s-a întrebat deseori dacă gustul, frumosul şi sublimul implică imaginaţie şi simţire, dacă există un sentiment pur a priori, subiectiv şi totuşi universal. In cele din urmă a descoperit factori a priori şi în sfera sentimentului şi a înţeles că aşa cum facultatea de judecare mijloceşte între intelect şi raţiune, tot aşa şi sentimentul mijloceşte între conştiinţă şi dorinţă, deci şi sentimentul poate fi pus în plan transcendental.

Sentimentul fundamentează nu numai arta, ci şi finalitatea în genere, pentru că orice potrivire a lucrurilor cu facultăţile noastre de cunoaştere e legată de un sentiment de mulţumire, de satisfacţie. Spectacolul ordinii din univers, ca spectacol

teleologic, inspiră admiraţie şi implică o apreciere. Din acest punct de vedere sfera teleologicului ar putea fi clasificată astfel:

a. finalitatea materială şi sensibilă care constă în îndestularea trebuinţelor noastre senzoriale şi apare ca o finalitate empirică, fără interes pentru cercetarea critică;

b. finalitatea formală, sensibilă şi estetică. Aceasta rezidă în acordul de formă al obiectelor cu facultăţile noastre de cunoaştere, iar acest acord are drept conţinut armonia dintre imaginaţie şi intelect care se manifestă ca un joc ce stă la baza sentimentului. De aici rezultă că judecata estetică este sintetică, fiindcă sentimentul uneşte o reprezentare cu predicatul nou de estetic şi devine a priori;

c. finalitatea formală şi intelectuală prezentă în geometrie;

d. finalitatea intelectuală şi materială ca finalitate naturală.

In analitica frumosului Kant oferă cea dintâi descriere valabilă a esenţei frumosului. Din punctul de vedere al calităţii judecata de gust sau estetică este o satisfacţie sau o desfătare care nu decurge din reprezentarea lucrului, ci din raportarea acestuia la noi. Dar nu orice satisfacţie consideră Kant că este estetică. Plăcutul şi binele nu satisfac estetic, ci moral. Pe cel ce doreşte hrana nu-l interesează reprezentarea, ci gustarea mâncării. Plăcutul, graţiosul, încântătorul se adresează numai simţurilor şi ne încântă în afară de orice judecată. Binele ca scop sau mijloc presupune un concept, o judecată. Faţă de celelalte satisfacţii, satisfacţia estetică e considerată de Kant dezinteresată şi ca atare nu angajează realitatea, ci numai reprezentarea obiectului. In frumos nimic nu e dorit sau voit; prin frumos nu urmăresc nimic, gustare, cunoaştere, realizare, ci numai contemplare. Frumosul place fără concept, adică fără demonstraţie, dar presupune o judecată şi nu este legat de imperativ, e liber, e un joc cu specific uman.

In concepţia lui Kant frumosul poate fi analizat din următoarele perspective:

a. din punctul de vedere al calităţii ca satisfacţie estetică universală, în care calitatea decurge din dezinteres; posibilitatea

unei astfel de universalităţi stă în capacitatea de comunicare la orice fiinţă ce judecă. In frumos raportul dintre imaginaţie şi intelect e altfel decât în cunoaştere. Imaginaţia şi intelectul concordă în frumos fără a le raporta la un obiect sub constrângere, ci liber într-o armonie simplă, în joc;

b. frumosul poate fi analizat şi din punctul de vedere al relaţiei. Frumosul în această ipostază este frumuseţea ca formă a finalităţii unui obiect, întrucât ea e percepută fără reprezentarea unui scop. In acest context Kant spune că frumosul e finalitatea fără scop sau intenţie. Frumosul place şi ca atare implică o potrivire între forma unui lucru şi jocul armonic al facultăţilor noastre, dar noi nu prindem finalitatea formală printr-un concept care să fie o normă de cunoaştere sau dorinţă. Frumosul nu vrea să placă sau să excite, acesta ar fi un frumos construit pe gustul unui barbar. După Kant frumosul nu oferă nici satisfacţii intelectuale, el se înfăţişează ca o frumuseţe liberă numită şi *pulchritudo vaga*, sau frumuseţe naturală. In concepţia lui Kant există şi o frumuseţe aderentă, *pulchritudo aderens* legată de un scop util şi care presupune un concept logic;

c. din punctul de vedere al *modalităţii* e frumos ceea ce e recunoscut fără concept, ca obiect al unei satisfacţii necesare. Aceste principii caracterizează simţul comun, deosebit de cel intelectual, întrucât nu judecă după sentiment, ci totdeauna după concepte, mode, explicaţii etc.

In viziunea lui Kant există şi *o analitică a sublimului*. Filosoful consideră că există obiecte estetice fără a fi frumoase, toate aceste obiecte le trimite în sfera sublimului. In frumos forma obiectului este mărginită, limitată, armonioasă, în sublim obiectul nu are formă, sau forma lui e nemărginită. Sublimul e nemărginitul sau informul ca întindere, forţă uriaşă nemăsurată. In sublim obiectul depăşeşte capacitatea noastră de a cuprinde, de a avea o imagine. Rezultatul este o disproporţie între raţiune şi imaginaţie, între fiinţa mărginită şi obiectul perceput nemărginit. Prin sentimentul sublimului, prima dată ne dezvăluim neputinţa, micimea, teama, apoi Kant consideră ca subiectul, prin inteligenţa

şi capacitatea lui de orientare se reorganizează, se înalţă, se înfruntă în luptă şi în felul acesta trece la autodepăşire. Deci, sublimul este un sentiment estetic mai complex decât frumosul. Adevăratul sublim se află în spiritul celui care judecă şi simte, nu în obiect. El rezidă în conştiinţa superiorităţii raţiunii asupra naturii sensibile, a destinului nostru moral, a necesităţii naturale oarbe. Nu obiectele se înalţă în sublim, ci noi. Frica nu e niciodată sublimă, iar nobleţea este superioară sentimentului. Sentimentul sublimului leagă intim esteticul de moralitate.

I.Kant face interesante reflecţii şi cu privire la idealul artistic. In concepţia sa idealul artistic e omul împreună cu modurile sale de expresie care sunt: *cuvântul*, ce dă naştere la artele cuvântului: *poezia*, elocinţa, teatrul etc.; *gestul* care generează artele plastice şi arhitectura; *sunetul* care generează arta jocului de senzaţii sonore şi naşte diversele tipuri de muzică. Pentru a judeca obiectele frumoase Kant spune că trebuie gust, iar pentru arta ce produce asemenea obiecte trebuie geniu. Geniul e talentul de a produce obiecte pentru care nu e dată dinainte o lege şi prima calitate a geniului e originalitatea. In epoca lui Kant proprietatea geniului era redusă la sfera artei, azi această concepţie este depăşită, ca practic fiind prezentă în toate domeniile de creaţie umană.

La sfârşitul secolului luminilor s-a manifestat cu o deosebită vigoare şi o altă torţă pe firmamentul iluminismului, G.W.F.*Hegel*. Atât Kant cât şi Hegel au creat o estetică de sistem, în sensul că partea de estetică era componentă organică a sistemului lor de gândire filosofică. Prin dialectica sa, şi în sistemul său de gândire, Hegel priveşte arta ca pe un fenomen al trecutului, ca o formă de manifestare a Idealului. Idealul reprezintă termenul tehnic pentru Absolut. Idealul e începutul fiinţării. In sistemul său, Idealul se pune în mişcare şi parcurge mai multe stadii. Omul ca animal superior, nu reprezintă numai încununarea din punct de vedere intelectual a naturii, ci şi cel mai frumos produs al acesteia, din cauză că în el semnele raţiunii sunt mai evidente. Ce nu face natura în om ,face omul în natură, căci

arta e natura dublu generată, natura renăscută din invențiile geniului.

Lumea artei la Hegel e inițiată într-o taină sau într-un botez care simbolizează participarea obiectelor de artă la libera percepere de sine a conștiinței umane. Natura oferă, în evoluția sa, o scară ce se ridică continuu spre frumusețe, dar nu o realizează niciodată în formă definitivă și desăvârșită.

In partea a doua a monumentalei sale lucrări, Estetica, Hegel descrie modul cum evoluează Idealul. Acesta, în forma sa pură parcurge următoarele stadii:

a. arta simbolică; b. arta clasică; c. arta romantică

Referindu-se la faza simbolică Hegel consideră că aceasta e o pre-artă. In obiectele acestei arte aparența sensibilă și conținutul divin nu se potrivesc. Materia servește drept un mediu ambiant al spiritului, constituie un obstacol în calea afirmării spiritului, iar acesta este în stare de neputință de a ieși învingător din materia care îl copleșește. Ambiguitatea, enigmaticul, sublimitatea constituie caracteristici ale artei simbolice, ca o artă lipsită de echilibru. El dă ca exemplu Piramidele egiptene, sublimitatea poeziei ebraice, metaforele din psalmi, fabula cuprinzând parabola, ghicitorile, alegoria, metafora și poemele homerice. In arta simbolică artistul e veșnic în căutarea unei forme materiale care să exprime semnificația integral. Grecii au înțeles acest adevăr filosofic și l-au făcut sensibil simțurilor în statuile cu zei. Aerul de seninătate și calm fericit reprezintă pecetea emoțională a artei lor din această fază simbolică. Prin întruchiparea zeilor, spiritul absolut a fost astfel individualizat, dar tocmai în această individualizare prea mare a zeilor se aflau și germenii disoluției simbolismului. Antropromorfismul este considerat ca o caracteristică a artei simbolice care a încătușat în egală măsură filosofia și arta. In arta clasică, a doua formă de Ideal care în viziunea lui Hegel coincide cu Renașterea și ecourile sale imediate, spiritul se echilibrează cu materia și naște forme artistice cu puternică tentă spirituală, cum ar fi: pictura, sculptura, teatrul, poezia etc.

In cea de a treia etapă, Romantismul, Hegel consideră că Idealul a ajuns la forma sa normală, în sensul că Ideea a învins materia, a ieșit din constrângerile copleșitoare ale acesteia și are puterea să se manifeste liber într-o serie de arte cum ar fi muzica, poezia, filosofia, religia etc.

In sistemul său estetic Hegel face o serie de considerații interesante și uneori surprinzător de contradictorii cu realitatea despre arte. Arhitectura e privită de Hegel ca fiind arta cea mai greoaie, și intelectual vorbind, cea mai mută dintre arte. Deși are ca scop, atât utilitatea cât și frumusețea, la început avea un scop unic și foarte redus practic acela de a se ridica o masă de piatră sau cărămidă pentru a comunica o idee mult prea săracă - adăpostul. La construcțiile antice, consideră Hegel, se respectau mai mult legile geometriei decât idealurile estetice, de aceea, aceste construcții aveau un limbaj mut și erau lipsite de emoționalitate. In arta de cult de-abia oamenii începeau să-și exprime enigmele lor în pădurea de coloane gigantice sau în piramidele și sfincșii uriași. Pe măsură ce arhitectura s-a dezvoltat, ea a devenit tot mai utilă și mai emoțională, cu forme îndrăznețe și planuri pe măsură. Hegel considera că arhitectura e *muzică înghețată.* El avea o deosebită considerație pentru arhitectura creștină, despre care considera că reprezintă unirea simbolului și a utilității. In arhitectura creștină de stil gotic el vedea catedrala ca fiind casa lui Dumnezeu. Această catedrală îmbină interiorul luminat și încărcat de statui, în așa fel, încât conduce la stări spirituale ca examenul de conștiință și extazul. Prin țâșnirea infinită a turlelor și a fleșelor, arhitectura gotică, considerată cea mai reprezentativă pentru religia creștină, simbolizează tendința omului de urcare către Dumnezeu. In arhitectura gotică solidaritatea materiei cu spiritul începe să se topească, iar formele ei nervoase și spirituale metamorfozează lăcașul într-un tip ciudat de muzică.

Ideile estetice au continuat dezvoltarea lor într-un climat nou în condițiile secolului al XIX-lea prin *Arthur Schopenhauer* (1788-1860). Format într-un climat de adânci

frământări sociale și apărând odată cu marile sisteme filosofice germane, Schopenhauer s-a caracterizat încă de la începuturile activității sale ca un romantic contestatar și vrăjmaș declarat al raționalismului optimist de tip hegelian. Călătorise mult prin toată Europa, cunoștea bine limbile și literatura marilor națiuni occidentale, studiase mult și divers în filosofie, istorie, muzică, medicină, literatură. Ducea o viață agitată și era un adevărat rezervor pentru biografii romanțate, era bogat, spiritual, avea idei șocante despre femei, viață și dragoste și refuzase să facă cunoștință în Italia cu Byron din cauza unui acces de gelozie.

In filosofie, ca și Fr. Herbart, Schopenhauer se considera singurul continuator și cunoscător adevărat al filosofiei kantiene. Pe Fichte, Schelling si Hegel îi disprețuiește și îi blasfemiază în permanență. Teoria științei este considerată o fantasmagorie, lecțiile lui Hegel îi fac impresia de "palavre îngrozitoare și foarte plicticoase". Cu toate acestea el le este dator acestora pentru ideile cu care l-au influențat. Mult batjocoritul Absolut hegelian devine *Voință* - substanța infinită în care e sădită și afirmarea și negarea. In lucrarea sa Filosofia naturii, Schelling vorbea de voință ca principiu primar al conștiinței, iar la Fichte aceeași voință era esența eului, absolut liberă, morală și rațională. El are pretenția că va fundamenta apriorismul lui Kant, motiv pentru care face neîncetat referiri la acesta. Confuzia sa rezidă, în esență, în suprapunerea planurilor psihologice și gnoseologice pe o ontologie idealist - vulgară de coloratură mistic - orientală și eleată. Din resturile unor mari sisteme filosofice, Schopenhauer și-a creat o filosofie de nuanță eclectică, bazată pe o concepție potrivit căreia lumea este iluzie, este o reprezentare a voinței, idee plecată de la concepția budismului indian de care se atașase sentimental. Viața omenească în concepția sa, presupune un efort necontenit de afirmare și conservare individuală, urmat mereu de deziluzie, care provoacă permanent surse și motive de suferință. Schopenhauer consideră că de sub tirania permanentei suferințe omul se poate sustrage numai temporar cu ajutorul contemplației estetice, îndeosebi cu ajutorul muzicii, efect echivalent cu

ridicarea în lumea platoniciană a Ideilor. Omul nu reușește însă să se elibereze definitiv decât prin Nirvana, adică prin înăbușirea voinței de a trăi și, implicit stingerea suferinței.

In viziunea sa, exprimată în cartea "Lumea ca voință și reprezentare", Schopenhauer consideră că lumea reprezentării este fenomenul în care voința se reflectă ca într-o oglindă, ceea ce înseamnă că viața însoțește voința ca umbra corpul. In sine Voința ignoră pluralitatea, ea e una și de aceea este lipsită de cauză. Voința nu are scop și nici rațiune. Ea îmbracă diferite forme: dorință de viață și curaj de a trăi la toate ființele. Voința de viață nu e consecința existenței lumii, ci din contra, lumea e rezultatul voinței de viață.

Eliberarea omului, după Schopenhauer, înseamnă sustragerea acestuia din strânsoarea tiranică a forței din natură - Voința, pentru care trebuie să apelăm la artă și filosofie. Viața nu e niciodată frumoasă, numai imaginile ei sunt frumoase, imagini prin care noi o transfigurăm prin arte (muzică, poezie, pictură etc.). Creatorul în filosofie și în artă, în viziunea lui Schopenhauer este geniu. Teoria geniului în viziunea sa se va bucura de o mare atenție datorită și influenței romantismului care la acea dată interpreta în diferite feluri conceptul de geniu. Schopenhauer preia această temă și îi dă propria sa interpretare. Geniul, în viziunea filosofului, vede altfel lumea decât restul oamenilor, o lume mai obiectivă, mai pură. Dacă omul obișnuit se compune din 2/3 voință și 1/3 intelect, geniul, din contra, posedă 2/3 intelect și 1/3 voință. Geniului îi este caracteristică cunoașterea intuitivă, imaginația, separarea intelectului de voință, de unde rezultă că operele artistice nu sunt rezultatul unei intenții, ci doar al unei nevoi instinctive; melancolia, inteligența concentrează în focarul conștiinței lumea infernală. Geniului îi mai sunt proprii, după Schoppenhauer, ignorarea propriilor interese, găsirea recompensei în sine însuși, inadaptarea la viață, înrudirea cu nebunia, absența moderației, izolarea, contradicția, lupta cu epoca sa, infantilismul, preferința pentru general etc. Iată pentru ce geniul este considerat o facultate contra naturii, o

inteligență care a devenit infidelă misiunii sale de slujire a voinței. Geniul se caracterizează și prin anumite însușiri somatice: predominarea anormală a sensibilității asupra iritabilității și reproductivității, izolarea encefalului de sistemul ganglionar, un stomac excelent, un creier cu volum extraordinar, o anumită formă de craniu lunguieț spre spate. Schopenhauer refuză femeilor genialitatea, căci, va spune autorul "ele sunt întotdeauna subiective și infantile". Geniul artist are în comun cu geniul filosof faptul că-și pun problema existenței. Ceea ce opera de artă nu dă virtual și explicit, filosofia dă actual și explicit. Filosofia față de artă este ca vinul față de struguri. Achiziția filosofiei este fermă și durabilă, greoaie și pune condiții grele pentru intelect, de aceea îndepărtează de sine pe majoritatea oamenilor. Pentru acest motiv, menirea artei este să înlesnească înțelegerea ideilor filosofice și să le prezinte într-o formă adecvată pentru a intra mai ușor în obișnuințele omului comun. Artele sunt produsul luxului, spune Schopenhauer, ale geniului, bogăției de facultăți intelectuale, care depășesc necesitățile Voinței ce o trădează. Arta are menirea de a pune în acțiune imaginația pentru a face posibilă contemplarea Ideilor - esențe ale lumii și vieții.

Schopenhauer ierarhizează artele după generalitatea și tipul ideilor. Artistul nu imită, ci creează, având intuiția Ideii. In arhitectură, artă care ocupă registrul inferior după Schopenhauer, prăbușirea masei materiale, tendința ei de a se așterne pe sol este împiedicată de coloane, pilaștri, arcuri și boltă. Sculptura exprimă structura dinamică perfectă și ideală a corpului uman, iar pictura exprimă ideea caracterului și a diversității umane. Desigur Schopenhauer are propriile aprecieri pentru toate artele, dar muzica ocupă un loc special în viziunea sa estetică. Muzica este considerată arta superioară, eliberată de spațialitatea imaginii artelor plastice, de conceptul pe care îl învelește, de masa pe care se sprijină etc. Muzica este limba eminamente universală, este față de originalitatea conceptelor, aproape ceea ce sunt acestea față de lucrurile particulare. Muzica exprimă doar în forma

timpului natura intimă a vieții, ea trece dincolo de Idee, surprinzând ca în oglindă imaginea Voinței însăși, aspirațiile și euforiile acesteia, intraductibile rațional. Analiza pe care a făcut-o Schopenhauer melodiei, considerațiile sale cu privire la ritm și armonie, informația sa și eleganța stilului, dar mai ales marea și statornica lui iubire pentru muzică - pe care o consideră substanța lumii - l-au impresionat puternic si pe Wagner care a adoptat estetica schopenhauriană, la fel cum a procedat și marele poet român, Mihai Eminescu, împreună cu mentorul său, Titu Maiorescu.

Bucuria frumosului, consolarea prin artă, entuziasmul creator, îl fac pe artist să uite suferințele vieții care cresc pe măsura sporirii lucidității sale. Creația îl consolează în singurătatea dezolantă la care e condamnat în mijlocul mulțimii. Voința generatoare de suferință necontenită, când lamentabilă, când terifiantă, de îndată ce e contemplată în reprezentarea pură a operei de artă oferă un spectacol impunător. Artistul e captivat de contemplarea spectacolului pe care îl dă voința. Așadar pentru artist și pentru omul obișnuit eliberarea din constrângerile voinței este dată de artă care va fi înțeleasă ca o eliberare estetică.

5. Estetica în etapa postmodernă

La începutul secolului XX, proliferarea curentelor artistice și avansul impetuos al științei și tehnologiei au grupat această puzderie de încercări artistice pe două linii fundamentale de gândire estetică:

A. Spre *teoria empatiei,* numită după creatorul său, Th.Lipps, *Einfühlung*. Primul profesor de estetică, de fapt, care a introdus termenul de empatie a fost Victor Basch, de la Universitatea pariziană Sorbona. El adoptă această orientare, o explică și o interpretează ca pe o stare și o metodă în care artistul se cufundă în obiectele lumii exterioare, deci și în opera de artă, și interpretează eurile altora după propriu său eu. Această manieră de a însufleți, anima și personifica natura în complexitatea sa (ca un fel de hilozoism renascentist) , se înscrie într-o expresie nouă

la nivelul timpului nostru, pe linia vechiului mimesis grecesc - aristotelic. Orientarea se apropie foarte mult în plan filosofic de intuiţionismul lui Bergson, dar şi de intuiţia fenomenologică husserliană. Artele, indiferent de genul lor, spunea Bergson, nu au alt obiect decât acela de a îndepărta simbolurile practic inutile, generalităţile convenţionale socialmente admise, tot ceea ce maschează realitatea, pentru a ne pune faţă în faţă cu realitatea însăşi. Dacă la Bergson intuiţia, ca o capacitate iraţională, vizează nemijlocit esenţa proceselor vitale - elanul vital -, la Benedetto Croce, care a influenţat în parte estetica empatiei, intuiţia are o importantă funcţie cognitivă în planul artei. După el, arta este o cunoaştere intuitivă activă, deosebită şi superioară celei senzitive, pasive. La Croce intuiţia coincide cu expresia, iar cunoaşterea expresivă este considerată independentă şi autonomă de faptul intelectual. Intuiţia sau reprezentarea, în viziunea sa, se distinge de îndată ce simţi şi suferi de unda sau fluxul senzitiv, de materia psihică luată ca formă. In viziunea acestuia, în esenţa ei intuiţia este lirică, iar expresia este sentimentul devenit imagine. Existenţa materială a operei de artă este numai un adaos la creaţia pură a spiritului. Dar, după cum este cunoscut, intuiţia lui Croce devine limbaj şi în final lingvistică generală, care înlocuieşte esteticul. Pentru Croce, datorită caracterului său ideal, limbajul artistic este unul, el nu se diversifică în plastic, literar, muzical etc., pentru că arta în concepţia sa este o universalitate transcendentală.

Pe aceeaşi filiaţie a transpunerii simpatetice s-a înscris şi estetica *existenţialistă*, promovată mai cu seamă în Franţa şi Germania. După M.Heidegger trăirea artistică (Erlebnis) realizează o revelaţie (Unverborgenheit) a acelei totalităţi a universului care este învăluită prin însăşi esenţa ei în mister. După filosoful german, arta este poezie (Dichtung) şi se obţine numai prin dezvăluirea misterului, poziţie care l-a influenţat în acest sens şi pe filosoful român Lucian Blaga. Limbajul este doar un mijloc, printre altele, de a descoperi misterul, iar poezia este fundarea fiinţei prin cuvânt. J.P.Sartre, considera la rândul său, că

artistul "se opreşte asupra calităţii sunetului sau formei, el revine mereu aici şi se încântă; această culoare-obiect o transportă pe pânza sa şi singura modificare pe care o va face să sufere este aceea de a o transforma în obiect imaginar" (123, p.79).

Alţi esteticieni ai tendinţei Einfühlung, ca Max Dessoir şi Emil Utitz, înţeleg estetica dintr-o perspectivă scientică. Utitz consideră că ştiinţa artei se ocupă de factorii constitutivi ai operei de artă care sunt: materia şi tehnica, aptitudinea artistică de tip clasic sau baroc, modul de reprezentare sau tonul, valoarea reprezentării, stilul ş.a.

B. Cea de a doua orientare estetică din prima parte a sec. XIX a fost *teoria purei vizualităţi* (Sichtbarkeit) ,după numele creatorului său Konrad Fiedler. Această doctrină a polarizat mai ales personalităţile artistice înclinate mai mult spre ştiinţă. Teoria în sine era înţeleasă ca un *mod de a vedea* al artistului, a unui artist cu o privire calificată şi mai pătrunzătoare în comparaţie cu cea a omului comun. Artistul, în această viziune, are puterea de a pune în vizibilitate realităţi plăsmuite, închipuiri creatoare, iar opera este o *vizualitate pură*, o realitate reconstruită pentru a fi percepută ca obiect. In acest context judecata operei de artă, ca fapt axiologic de recunoaştere a operei, se bazează în principal pe valori de stil. In jurul acestei orientări s-au grupat doctrinele estetice create de Etienne Sourieau, G. Marpurgo - Tagliabue, Henri Focillon (doctrina formalismului figurativ), care în lucrarea sa ,Viaţa formelor (1934), afirmă că geniul variaţiunilor armonice nu încetează că combine şi să recombine mereu noi figuri, unde viaţa formelor nu are alt scop decât pe ea însăşi şi reînnoirea ei. Stilul, după Focillon, se caracterizează prin primatul său tehnic şi fiecare stil are o viaţă a lui, regizată de legi interne. Pe lângă alţi adepţi ai acestei orientări ca: Lionello Venturi, Clive Bell, Elie Faure, Rène Huygh, Marcel Brion se vor număra Moritz Geiger, Nicolai Hartmann, Roman Ingarden, iar mai apropiat de zilele noastre Mikel Dufrenne care cu toţii au pus bazele esteticii fenomenologice.

In perspectivă *fenomenologică* estetica ocupă un loc important mai ales în probleme cum ar fi obiectul estetic, experienţa estetică, trăirea estetică şi analiza operei de artă. Aceste probleme formează corpul central al analizei fenomenologice. *Obiectul estetic* desemnează de regulă opera de artă în ipostaza ei de fenomen, dată de actele revelatoare ale conştiinţei estetice intenţionale. Corelat cu actele conştiinţei perceptive, dar având drept suport opera de artă, obiectul estetic îşi revendică statutul ontologic cu soluţionări în mai multe planuri: în plan ideal, în plan intenţional şi în plan imaginar.

Experienţa estetică este subordonată obiectului estetic şi se prezintă în forme constituante cu accent pe formele apriorice ale conştiinţei, pe funcţia irealului, pe funcţia conştiinţei imaginative şi pe puterile perceptive ale sensibilităţii generalizatoare. Estetica fenomenologică se identifică şi se caracterizează după modul cum urmăreşte constituirea transcendentală a datelor eidetice, fără a se ocupa, sau a se ocupa mai puţin de geneza lor. Estetica fenomenologică preconizează o comprehensiune intuitivă a esenţelor, o analiză a structurilor şi relaţiilor obiectului estetic. De aici se preconizează şi o sistematizare posibilă a direcţiilor de cercetare în estetica fenomenologică: fenomenologia obiectului estetic; descrierea straturilor esenţiale ale operei de artă; descrierea experienţei estetice şi a actului de valorificare. Acest mod de a gândi se ocupă, aşadar, de particularităţile sensibilităţii artistice, de raportul dintre aspectul perceptiv şi cel ideal al imaginii, de reconstituirea în actul de cultură a tipologiilor de imaginaţie şi a formelor receptării acestora. De aceea, analiza receptării operei de artă prin care se configurează obiectul respectiv este în permanentă atenţie în programul esteticii fenomenologice. Descrierea experienţei receptorului este preferată ca temă de cercetare, deoarece se acordă direct cu exerciţiul intuiţiei eidetice căruia fenomenologia îi acordă valoare de metodă şi caracter cognitiv. Prin acest caracter se pune un accent deosebit pe valorizarea operei de artă, deci pe rolul

subiectului în însuşirea obiectului de artă, pentru că numai în acest mod este posibil obiectul estetic.

In estetica fenomenologică în genere se resping poziţiile bazate pe bunul simţ şi, de aceea, realitatea unui obiect care ne provoacă o emoţie estetică nu este considerată validă. In acest sens Roman Ingarden a adus o serie de argumente şi anume: obiectul percepţiei estetice poate fi de domeniul imaginarului sau ficţiunii. De exemplu o situaţie tragică imaginată artistic ne poate provoca sentimente de groază sau compasiune cu aceeaşi intensitate cu care s-ar declanşa aceleaşi trăiri în prezenţa unei situaţii reale; domeniul propriu al trăirii estetice este circumscris de reacţiile noastre la operele artistice, ori acestea aparţin sferei obiectelor intenţionale şi nu celor psihofizice. Analiza primei faze a trăirii estetice, care, de asemenea, are mare relevanţă în această doctrină, cere corelarea cu obiectul senzorial pentru că aceasta demonstrează rolul auxiliar al prezenţei unui obiect real pentru producerea obiectului estetic. *Trăirea estetică*, adică percepţia estetică, este deosebită radical de trăirea psihofizică, ea este trăirea semnificaţiei a ceea ce reprezintă opera. Trăirea estetică apelează la jocul de imaginaţie şi la fondul aperceptiv cultural al subiectului. Trăirea estetica există ca fază numai atunci când subiectul este transportat în lumea imaginarului şi îşi blochează celelalte activităţi aparţinând vieţii practice, fenomen care se numeşte *neutralizare eidetică*. Această neutralizare se manifestă ca o predispoziţie în a "crede" în existenţa obiectului ideal reprezentat şi perceput ca lucru valabil, mai ales când obiectul estetic posedă un strat al obiectelor reprezentate şi ne trimit la un referenţial real.

Capitolul III
CATEGORIILE ESTETICII

Termenul de categorie în limbaj filosofic este echivalent cu cel de esenţă, iar în plan estetic şi cu cel de valoare. In sens general prin categorie se desemnează conceptele cele mai

generale și fundamentale care servesc la formarea judecăților. Această noțiune a fost în special analizată de Aristotel, Kant și mai târziu de Rosenkranz. In concepția lui Aristotel categoriile reprezentau predicatul unei propoziții sau una din determinațiile ultime ale existenței care pot servi drept predicat: substanța, calitatea, cantitatea, relația, locul, timpul, situația, modul de a fi, acțiunea, pasiunea. Kant face prima analiză sistematică de pe pozițiile unei interpretări moderne. El consideră categoriile ca un fel de instrumente de care se servește subiectul pentru a face ordine în haosul de senzații provenit de la lumea înconjurătoare. De asemenea, Kant consideră categoria și ca o formă sau principiu apriori a intelectului, reprezentând condițiile primordiale ale oricărei experiențe, ipostaze în care obiectul se poate prezenta subiectului, aspectele sub care subiectul se poate apropia de obiect.

Emil Durkheim sublinia, de asemenea, importanța categoriilor accentuând pe caracterul eminamente social al acestora, pe caracterul lor reprezentativ, în oarecare măsură preexistând în conștiința individului. Categoria ca reprezentare colectivă asupra realității este definitorie la acest sociolog în explicarea fenomenelor din comunitățile umane. Nicolai Hartmann, de asemeni, este interesat de pe poziții filosofice pentru o analiză a categoriilor. El găsește trei domenii mari în care se constituie acestea: existența, conștiința, cunoașterea. Pentru el frumosul, de exemplu, este o categoria care aparține atât existenței cât și cunoașterii. Hartman consideră categoriile drept expresia unei situații, drept noțiuni de maximă generalitate, forme ale reflectării etc.

In plan estetic, Ch.Lalo, găsește următoarele categorii: frumosul, grațiosul, sublimul (ca și la Kant), tragicul, dramaticul, comicul, umoristicul ș.a. Pe linia analizei categoriilor în plan estetic se adaugă și contribuția lui Et.Souriau care adăuga la categoriile lui Lalo elegiacul, pateticul, fantasticul, pitorescul, poeticul, grotescul, melodrama, eroicul, nobilul, liricul.

In zilele noastre mulți cercetători înglobează în estetic categoriile care se experimentează în sfera artelor, reprezentările care s-au conturat în sfera experienței estetice, cum ar fi formele urâtului, absurdul, interesantul ș.a. P.A.Michelis pornește de la constatarea ca fiecare epocă constituie expresia unei necesități speciale față de o categoria estetică sau alta. El observă că niciodată, nici tragicul, nici comicul, nici urâtul nu au dominat în întregime o perioadă a istoriei și nici nu s-au exprimat întotdeauna în forme pure, de aceea, autorul demonstrează caracterul relativ al poziției diferitor categorii în sistem. Când o categorie predomină, celelalte nu sunt neutralizate sau eliminate total. Categoria exprimă așadar, în viziunea lui Michelis, un oarecare mijloc de a ne deschide față de o lume determinată, un simț față de o situație care domină.

In estetica zilelor noastre categoriile se pot diferenția după ipostaza sau poziția pe care o ocupă în fața realității. Domeniul categoriilor se poate constitui drept un obiect al științei frumosului, drept o știință generală a frumosului și a filosofiei artei, drept metafizică a creației artistice sau știință a însușirilor estetice a realității. In unele situații categoriile au fost înțelese și ca "metodă de creație", procedeu artistic, mijloace de expresie sau de imaginație.

Despre categorii se poate discuta și în corelație cu istoria artei. Astfel se poate vorbi de categoria de clasic, baroc, romantic etc. Categoria estetică așadar, se află într-un permanent proces de mișcare istorică, dar cunoaște și o stabilitate relativă. După esteticianul român, Gheorghe Achiței, frumosul, categoria centrală a oricărei estetici, se subdivide în mai multe varietăți: drăguț, pitoresc, idilic, mirific, minunat, feeric, fermecător, splendid. Din perspectiva sublimului putem avea și categorii ca: fastuos, admirabil, monumental, grandios, colosal, magnific, solemn, eroic etc. Dar și din perspectiva urâtului, a comicului și a tragicului putem, de asemenea, avea mai multe categorii.

Așadar noțiunea de categorie este relativă pentru că este în mișcare, dar este și stabilă pentru că ea fixează în anumite puncte

experienţa omenească şi ajută pe cercetător să-şi contureze cu mai multă precizie observaţiile asupra fenomenelor artei. Cu toate contribuţiile în timp, totuşi termenul de categorie nu este suficient de clar, dar este clar că o categorie estetică este o entitate definită prin reunirea următoarelor însuşiri: a) Categoria este şi un ethos, adică o atmosferă afectiv specializată. Frumosul, drăguţul, graţiosul, tragicul, pateticul, comicul etc. cuprind mai întâi o reacţie sentimentală sau emoţională, o impresie afectivă. Această impresie este complexă. Astfel, tragicul este o categorie a intensului în care Aristotel, de exemplu, făcea să coexiste sentimente diferite ca teroarea şi mila cu nuanţă de fatalitate în lupta omului contra destinului care era ineluctabil învingător; dramaticul mai dinamic, deschidea posibilităţi de speranţă în tensiune şi o luptă al cărui succes rămânea în suspans şi nedecisă până la soluţia finală; umorescul este înţeles ca un echilibru delicat şi patetic; fantezia are o nuanţă de plăcere spirituală. Categoria estetică, este deci, în primul rând o abstracţie care se referă la afectiv dar care are un anumit caracter generic, pentru că nu se referă la o operă, ci la un număr nelimitat, nu la un fenomen sau la un caracter, ci la un număr nelimitat. b) Dintr-o altă perspectivă categoria poate fi înţeleasă şi ca un sistem de forţe *structurante*. Deşi cuvântul afectiv dă categoriei estetice o cotă de subiectivitate, ea nu este pur subiectivă, aşa cum susţinea cu tărie Kant în prima fază a demonstraţiei sale. Dimpotrivă, impresia spectatorului de artă este dată de natura însăşi a operei. Aceasta nu este patetică pentru că se plânge, şi nu-i comică pentru că se râde, ci invers. Studiul categoriilor estetice se recomandă a se începe cu studierea operei însăşi pentru a degaja ceea ce face să se nască impresia afectivă. Este vorba de condiţia structurării, adică aranjarea elementelor într-o relaţie şi interacţiunea lor organică, modul de cooperare internă a forţelor operei care definesc fiecare categorie. De exemplu, fantasticul, feericul şi minunatul se instalează pe un dublu plan de existenţă, unul natural şi curent, altul "supranatural", în contrast cu primul şi totuşi în comunicare cu el. Dacă se suprimă dualitatea acestor

două moduri de existenţă în diegeză, se obţin categorii vecine precedentelor şi totuşi diferite: insolitul aproape de fantastic şi graţiosul aproape de feeric. Si fantasticul şi feericul, deşi au caracteristicile celor două planuri de existenţă, nu se confundă. Fantasticul face contrastul intens, exacerbează opoziţia celor două planuri, accentuează dramaticul şi neliniştea funciară a omului în plan natural. Dimpotrivă, feericul pune supranaturalul în corelaţie cu dorinţele şi aspiraţiile umane, dar aşteptate cu nelinişte şi naivitate. c) Considerăm categoria şi *un tip specializat de valoare* cu raportare la judecata estetică. Categoria estetică permite aprecierea operei de artă numai în măsura în care ea satisface sau nu exigenţele artistice, numai dacă produce în mod efectiv ethosul sau ecoul aşteptat. Ca instrument de judecată, categoria estetică se apropie aici de categoria logică sau filosofică. Dar o categorie estetică specifică este o varietate particulară de ideal estetic şi trebuie menţionat că termenul de frumos, într-adevăr, are totdeauna nişte varietăţi, nişte specii. Pe de altă parte, frumosul este şi un ideal de armonie, de nobleţe şi echilibru, cum şi sublimul este un ideal dinamic care transportă forţe umane, năzuinţe umane. Noţiunea de frumos mai poate desemna şi calitatea unei opere, splendoarea unui ideal etc. In acest sens toate categoriile estetice pot contribui la producerea frumosului sau sublimului etc.

1. Categorii estetice specifice vizualităţii

Formele estetice frumoase se dovedesc a fi numai acelea care sunt apte să producă în subiect anumite trăiri. Să urmărim pe scurt principalele tipuri de trăiri încercate în condiţiile contemplării formelor pe care le percepem în existenţă, prin excelenţă la modul vizual. Grupul de fenomene de care ne ocupăm pentru început se caracterizează în primul rând prin aceea că privesc *formele generatoare* de *spectacol vizual*. De aici deducem că aceste trăiri ale formelor apar, într-un fel sau altul, şi în funcţie de dispoziţiile noastre. Există o notă de originalitate

inerentă formei pe care o contemplăm în condițiile oricărui proces de apreciere estetică. Calitatea acesteia de a genera spectacol trebuie să pornească de aici. Prin raport cu formele, care la un moment dat ne apar ca frumoase sau urâte, formele neestetice vor fi cele care nu le luăm în considerare. Ele pot fi lucruri care să ne fie folositoare, dar nu să atragă atenția prin înfățișările lor, incapabile să facă aluzie la ceva mai mult decât propria lor calitate de a exista sau de a fi utile. Granița dintre estetic și nonestetic nu poate fi aproape niciodată delimitată, de unde caracterul imprecis, chiar ambiguu al unora dintre trăirile ce pot fi încercate.

Frumosul conține aproape fără excepții elemente de poetic, interesant, patetic sau agreabil. *Poeticul* este capacitatea unui obiect sau fenomen de a face aluzie la altceva decât propria sa existență. Trăirile specifice categoriei estetice de poetic se definesc prin perspectiva condiției noastre psihoculturale. Materialul perceptibil se prezintă astfel structurat, încât prin întreaga sa configurație devine o adevărată metaforă a unuia sau altuia dintre marile sensuri ale existenței umane. Astfel poeticul constituie o existență primară, impunându-se atât autonom cât și prin asociere cu pateticul, cu interesantul, sublimul, grațiosul etc.

Pateticul poate apare uneori discret, alteori ostentativ, în orice situație el desemnează trăirile încercate de subiect în condițiile contemplării formelor care se detașează ostentativ de ceea ce există în jurul lor. Pateticul presupune afișarea ostentativă a expresivității, de aceea frumosul este întotdeauna și patetic, pe când agreabilul poate avea în componența sa și elemente de patetic. Sublimul însă este prin excelență patetic. Tragicul în toate manifestările sale are și o notă de patetic.

Există un grup de categorii estetice (monstruosul, oribilul, groaznicul, obscenul, grosolanul, absurdul) care, într-o anumită măsură, pot conține și ele o anumită doză de patetic. Atât formele din natură cât și cele rezultate din creația omului posedă totdeauna o incontestabilă notă de patetic.

Interesantul privește complexele de trăiri încercate în condițiile în care formelor percepute nu le sunt recunoscute încă alte calități vizuale, în afara faptului că rețin atenția și incită la căutarea unui sens. Nu există forme estetice care să nu posede și note de interesant, dar ele devin secundare în raport cu notele care permit aprecierea de frumos, sublim, grațios etc.

Agreabilul se impune ca termen desemnând trăiri sau complexe de trăiri ce ies câteodată din limitele esteticului (produse alimentare, vestimentație, locuința). De cele mai multe ori, agreabilul se prezintă ca plăcut. Frumosul este legat și de agreabil și de plăcut. După Kant, frumos este ceea ce place dincolo de orice interes și în absența oricăror norme. Agreabilul privește ceea ce place în general la nivelul senzației. Plăcerea procurată de ceva agreabil se prezintă ca o plăcere situată la nivelul tendințelor spontane ale spiritului, fără a atrage zonele de mare profunzime. In sens cotidian agreabilul are următoarele semnificații de bază: ceea ce place spontan la nivelul tuturor simțurilor (miros, gust, culoare, sunet); Ceea ce încântă privirea sau auzul atunci când este contemplat, indiferent de valoarea sa de întrebuințare; Ceea ce nu deranjează la nivelul senzației atunci când este perceput.

Incă nu dăm o definiție a frumosului, după cum se constată, ci doar pregătim condițiile înțelegerii sale. Frumosul are și variante particulare prin care există, prin care se exprimă cum ar fi: pitoresc, idilic, mirific, feeric, minunat, fermecător, splendid. Noțiunea de *pitoresc* se referă la formele armonioase și echilibrate, astfel construite încât să lase impresia că au fost respectate în cel mai înalt grad regulile compoziției și ale proporției. Pitorescul încântă repede ochiul. *Idilicul* desemnează frumusețea definibilă din perspectiva aluziei pe care o face o formă la o posibilă împlinire, la un anumit ideal de fericire sau de frumusețe, evident dintr-o perspectivă naivă. *Mirificul* se definește ca un complex de trăiri încercate în fața formelor ce uimesc prin integritatea, armonia și echilibrul lor, încât par a ține de o lume ireală (supra reală). *Feericul* se cere înțeles în sensul

sentimentelor încercate în fața formelor care prin notele lor vizuale pozitive țin mai degrabă de lumea basmelor. *Fermecătorul* privește o variantă a frumosului situată în vecinătatea agreabilului. El desemnează trăirile încercate în fața formelor ce îl vrăjesc pe cel ce le contemplă, reținându-le numai sensurile pozitive.

Grațiosul. Dintre toate categoriile estetice, frumosul, grațiosul și sublimul, cu numeroasele lor nuanțe și variante, formează grupul cel mai unitar. Grațiosul pornește de la raporturile pe care omul le poate avea cu diferitele forme capabile să producă plăcere la simpla lor contemplare. Frumosul se cere înțeles ca un specific al formelor armonioase și echilibrate care se raportează la noi pe linia a ceea ce noi considerăm ca ideal. Grațiosul prezintă forma fragilă a frumuseții, un fel de frumusețe ce necesită ocrotire, protecție, ceva cu echilibru precar. De aici senzația că acest frumos trebuie cultivat și protejat cu grijă. Dintre arte, cele care exploatează cel mai mult efectul de grațios sunt: dansul, muzica si pictura. Dintre stiluri rococo-ul și Art Nouveau stau sub semnul grațiosului, iar dintre domeniile extra-artistice, vestimentația ne atrage în mod special spre grațios cu aspectele sale de elegant, delicat, fin, suav, gingaș ș.a.

2. Frumosul

Dificultăți în definirea frumosului. Una dintre cele mai constante probleme ale esteticienilor și filosofilor a fost, din primele etape ale dezvoltării gândirii artistice, aceea de a da un răspuns satisfăcător la întrebarea, ce este frumosul? Soluția acestei probleme a fost și este încă dificilă, deoarece există o foarte mare diversitate de opinii în acest sens. Aceste opinii oscilează între negarea valorii categoriei de frumos și existența frumosului ca atare. Intre aceste limite se situează o impresionantă mulțime de definiții, dintre care vom selecta și analiza pe cele care ni se par mai importante. Anticii considerau frumosul ca fiind conexat cu binele, adevărul și utilul. Pentru

aceasta ei aveau un ideal educativ exprimat în formula Kalnocagathon, formulă ce exprima tocmai dorința realizării unei personalități umane care să întrunească atributele fundamentale ale acestei formule.Platon, de exemplu, în dialogul Hippias Maior, 286 c - 303 e, în dezbaterea pe tema frumosului se consideră că acesta trece prin mai multe trepte : frumosul ca expresie individuală, frumosul ca materie generală, ca potrivire sau adecvare a materiei, ca potrivire umană, ca potrivire în sine, pentru ca, într-un alt dialog, Phadros, să se ajungă la Ideea de Frumos. Platon nici nu-și poate închipui cum cineva ar putea vorbi de frumos dacă nu are conturată și înțeleasă Ideea de Frumos.

Aristotel însă, credincios ideii binecunoscute că frumosul se găsește în ordinea imanentă a lucrurilor și în felul în care le privim va afirma: " Formele cele mai înalte ale frumosului sunt ordinea, simetria și definitul și pe acestea mai ales le scot în evidență științele matematice" (10, p. 408)

In Evul Mediu se accentuează cerința frumosului de a se alcătui din unitatea sincretică a valorilor, mai înainte exprimate, dar cu sacrul, pentru a se contura o entitate nouă. Teologii medievali au definit frumosul ca fiind fie "splendor veri", fie "splendor ordinis" (Sf.Augustin), fie "splendor formae" (Toma d'Aquino), ceea ce evidențiază tendința lor de a aprecia frumosul drept ordine, adevăr, armonie, strălucire, proporție, de a exclude plăcerea subiectivă a contemplatorului drept criteriu al aprecierii sale.

Ca o reacție față de tendința menționată mai sus, în Renaștere frumos este ceea ce place atunci când este perceput prin simțuri, adică gustul și sensibilitatea estetică a contemplatorului exprimate spontan și nu conformarea cu anumite canoane formale impuse subiectiv. Totuși estetica Renașterii considera că arta nu poate să ajungă la un ideal de frumusețe decât prin unire cu matematica, și cu științele în general, motiv pentru care principiul ordinii armoniei, compoziției, simetriei sunt hotărâtoare în crearea frumosului. Dar

acestea trebuie că fie căutate într-o conformare a formei cu natura, cel mai bun profesor, şi cea mai autentică sursă de inspiraţie pentru artist. Estetica de inspiraţie clasicistă foloseşte cu consecvenţă noţiuni ca armonie, adevăr, simetrie etc.

Romantismul, conturat la sfârşitul sec. XVIII şi începutul sec. XIX a dus la afirmarea în prim plan a unor categorii estetice mai puţin întâlnite până atunci ca, fantastic, pitoresc, grotesc, macabru, feeric, liric, bizar etc., şi la restrângerea interesului pentru un frumos canonizat, potrivit regulilor clasice. Principalul purtător de cuvânt al esteticii romantice, Victor Hugo, afirma că expresivitatea urâtului este mult mai mare decât cea a frumosului, că urâtul are o mie de feţe, în timp ce frumosul numai una. Reacţia romantică de interpretare a frumosului într-o construcţie bizară, subliniază caracterul dinamic şi deschis al acestei valori, şi se detaşează de caracterul static conceput de esteticienii şi artiştii clasici.

Ca expresie a evoluţiei gustului şi sensibilităţii estetice, în primele decenii ale secolului XX, frumosul nu mai este asociat în toate cazurile cu perfecţiunea, ordinea sau armonia, ci dimpotrivă cu întâmplătorul, imprevizibilul, ciudăţenia, asimetria, lipsa de echilibru etc.

Spre deosebire de celelalte categorii estetice, frumosul este implicat şi în sublim, şi în tragic, şi în graţios. Această implicare este o altă cauză a dificultăţilor definirii sale oarecum stabile.

Caracterul relativ al frumosului. O altă dificultate în definirea frumosului decurge din caracterul său relativ. Relativitatea face ca orice lucru, orice fenomen, în timp să-şi piardă savoarea, să nu mai fie pe gustul oamenilor şi să se transforme în contrariul său. In acest context se schimbă accentul axiologic al creaţiei, iar opera poate dobândi însuşirea de urâtă sau inestetică. Se cunosc în istoria artei cazuri de formule de creaţie care azi ni se par depăşite, vetuste, simple deformări afective.

Deformarea este percepută ca o modificare a formei în raport cu percepţia curentă a unui obiect reprezentat. Termenul în

acest sens însă se referă mai mult la anatomie sau botanică, motiv pentru care conduce la ideea monstruozităţii. Deformările se pot aplica oricăror corpuri, feţei, gesturilor, volumelor, perspectivei, proporţiilor sau scării de reprezentare. In arte însă, deformarea este un procedeu utilizat deliberat de către artist pentru a obţine efectele scontate în transmiterea unei idei. Deformările pot alcătui un cod al limbajului artistic, un stil de exprimare, o manieră de lucru. Pentru simplificarea problemei putem face şi o sumară clasificare a deformărilor. Astfel, după natura şi funcţiile lor deformările pot fi clasificate în: a) *deformări subiective* sau expresive şi; b) *deformări obiective* sau sistematice.

In cadrul deformărilor subiective artistul îşi exprimă emoţia sa personală exagerând liniile, contururile şi modelele. Aceste deformări nu contestă realitatea dată a obiectului, ci doar subliniază cu accent şi relief trăsăturile esenţiale ale obiectului reprezentat, intenţia artistului. Barocul şi arta contemporană, cu motive şi tehnici diferite, excelează din acest punct de vedere.

Deformările obiective sunt considerate cele pe care le întrebuinţează plasticienii pornind de la ideea că un tablou este un organism autonom care nu datorează nimic mimesis-ului. In arta clasică, un Paolo Ucello sau Pierro de la Francesca deformau un element pentru a da o anumită savoare întregii compoziţii, Ingres deforma pentru a stiliza, Cezanne pentru a cerceta, cubiştii pentru raţiuni pur intelectuale etc. ,toate artele recurg la procedeul deformării, dar cu mijloace specifice.

Uneori deformarea sau desfigurarea, adică abaterea formei de la normalitatea sa produce urâtul, uneori chiar în forma comicului sau tragicului. Urâtul însă nu este pur şi simplu absenţa frumosului, ci o negaţie pozitivă a acestuia. Intrucât urâtul neagă frumosul şi în chip pozitiv, el nu poate fi considerat pur şi simplu drept rezultatul unei predominări a senzorialului faţă de spiritual. Senzorialul ca atare este natural, şi naturalul nu este conform esenţei sale cu necesitate frumos, întrucât el tinde să fie adecvat scopului său, subordonat unităţii sale teleologice. Un munte, o cascadă, un nor, etc. nu sunt frumoase în sine, acestea sunt

frumoase numai dacă incidental se potrivesc cu reprezentările noastre despre frumos, sau dacă fac bine din punct de vedere fiziologic ființei umane.

Pe de altă parte, nu putem spune nici că răul și sentimentul damnării (recurgând la morală) ar reprezenta un principiu al urâtului, chiar dacă răul și sentimentul de vinovăție pot deveni cauze ale urâtului. Urâtul se poate întruchipa în orice, dar deformarea nu produce inevitabil numai urâtul, cu aceeași forță produce și frumosul, arta contemporană stând mărturie în acest sens. Deci, posibilitatea urâtului stă, în principiu, în lezarea imperativului universal al unității, diferenței și armoniei cu principiile artei, moralei sau esteticii. Corectitudinea unui aspect sau fenomen constă în concordanța neîngrădită a individualului cu specia, cu deplinătatea și exactitatea cu care fenomenul în cauză corespunde esenței sale. Dacă această normă este încălcată avem de-a face cu urâțenia.

O formă de manifestare a urâtului în artă este caricatura. Caricatura sancționează informul din viață cu mijloace estetice, ea nu este urâtă ca artă, mai ales dacă este făcută cu iscusință și meșteșug artistic Caricatura devine comică pentru că iese din sfera normalului, prin mărirea sau micșorarea unor componente ale formei. Ea este de fapt o deformare programată. Nu orice deformare însă față de natural devine comică sau înfricoșătoare, ci numai acelea care sfidează modul de existență al unui obiect. Statuia unui personaj poate fi colosală, fără să deranjeze cu nimic, cu condiția să se integreze construcțiilor din jur. Invers, o micșorare sau o exagerare a dimensiunii acesteia, dobândește caracter de urâțenie, pentru că iese din scara complexului. Un copil maturizat înainte de vreme frizează anormalul, cum la fel, un bătrân cu reacții infantile produce efecte comice. Caricatura, așadar, ca formă a urâtului, prin intenția artistului, reprezintă un punctul culminant în configurarea urâtului și de aceea face posibilă trecerea la comic. Lipsa de formă și incorectitudinea, ordinarul și dezgustătorul pot genera prin autoanihilare comicul. Toate aceste determinări trec în caricatură, și aceasta devine

lipsită de formă și incoerentă, dezgustătoare și neacceptată decât cu statut de deformare. Măreția meschină, puterea anemică, maestatea brutală, grosolănia delicată, zgârcenia darnică, plinătatea goală, toate acestea sunt îngemănări contradictorii, posibile candidate la categoria comicului, deci la o formă de urât.

Caricatura însă, ca gen artistic, are un caracter estetic, ea este un produs al artei care pune cu pregnanță în evidență acea latură sau acea parte care se cere satirizată la un personaj sau la un obiect. Punctul de vedere artistic așadar în realizarea caricaturilor este acela al satirei, unde sunt posibile modificări de tonalitate, deformări de caracter, de contur, încât să ducă forma într-o expresie fie josnică, severă, blândă, grosolană, stângace sau hazlie. De aici rezultă că genul caricaturii se înrudește cu satira, dar obiectul acesteia are drept conținut urâtul, adică ceea ce nu este acceptat, ceea ce este refuzat cu statut de normalitate. Caricatura fantastică, de exemplu, eliberează deformarea caricaturală de orice periculozitate etică. Ea are însă avantajul de a depăși de la bun început sensul comun al lucrurilor și de a se autoparodia. Așadar urâtul are variate forme de exprimare specifică fiecărei arte în sine.

3. Moduri de existență ale frumosului

Una dintre marile dificultăți, greu de surmontat, chiar și la ora actuală, este cea privind zona de cuprindere a frumosului. Se poate afirma că în accepția curentă a termenului de frumos se include nu numai semnificațiile strict estetice, ci și cele legate de util, de morală, de obiceiuri etc. Accepțiile frumosului de care este îndreptățită estetica să se preocupe sunt cu deosebire cele de: a. *frumos natural*; b. *frumos artistic*; c. *frumosul social*; d. *frumosul industrial*.

Estetica iluministă a subliniat distincția dintre aceste moduri de existență care sunt și moduri de repartizare a frumosului. Aceasta preconiza chiar întemeierea unei științe aparte "Physestetica", menită să studieze amănunțit frumosul

natural. In rândul esteticienilor însă au apărut opinii diferite cu privire la frumosul natural şi cel artistic. Esteticianul român Tudor Vianu considera că estetica trebuie să se refere numai la frumosul existent în sfera artelor, deoarece acesta presupune o conformitate dintre intenţie şi realizare şi poate da naştere la judecăţi de valoare. In natură, considera Vianu, nu există intenţii, şi de aceea nu pot fi date judecăţi de valoare, ci doar pot exista trăiri create de natură. Alţi teoreticieni consideră estetica drept o filosofie a artei, distinctă de filosofia frumosului care a studiat numai frumosul natural şi pe cel ambiental. In concepţia lor natura este frumoasă şi arta nu face decât să o copie. Frumosul e specific doar artei şi el este extins şi asupra naturii. O erupţie vulcanică, un animal dizgraţios, un copil murdar şi flămând, obiecte ce sunt departe de a produce plăcere când sunt privite în mod nemijlocit, capătă valenţe estetice, uneori devin sublime sau tragice, când sunt redate de artist. Aceasta se datorează faptului că în cazul contemplaţiei operei de artă, ceea ce ne impresionează este nu numai aspectul concret, ci şi atitudinea artistului faţă de acesta, viziunea sa proprie, emoţia şi profilul său spiritual. Tema operei de artă este un pretext pe care artistul îl foloseşte pentru a reda ceva din lumea sa afectivă şi intelectuală.

Din consideraţiile enumerate mai sus se poate desprinde ideea că esteticul din natură, deşi legat intim de cel artistic nu este în raport de subordonare şi nici de supraordonare. Frumosul există atât în natură cât şi în artă, ca realitate a unor proprietăţi obiective dar şi în produsele, în creaţiile ieşite din mâna omului, în măsura în care acestea sunt legate de un anumit ideal, de o strategie specifică de creaţie. Frumosul, ca şi celelalte categorii estetice, este o categorie apreciativă şi ca nu poate fi imaginată în absenţa unui subiect sensibil, capabil şi de apreciere.

O altă dificultate pentru cei mai mulţi subiecţi este aceea că frumosul este o *categorie polară*, în sensul că el are şi o expresie nu numai obiectivă ci şi subiectivă, este o relaţie dintre absolut şi relativ. Frumosul aşadar se corelează cu urâtul. Treptat şi-a făcut loc în artă, mai întâi sub forma unor categorii înrudite (comic,

grotesc, groaznic, înfricoşător, straniu etc.), apoi în romantism îşi face triumfător intrarea în artă, inclusiv în atenţia esteticienilor, conceptul de *urât*. Prima încercare de teoretizare a sa aparţine lui Fr.Schlegel (1772-1828) care include în artă nu numai frumosul, ci şi urâtul cu corelatele sale. O analiză sistematică asupra acestei probleme a fost însă elaborată de către Karl Rosenkrantz (1805-1879) în lucrarea sa Estetica urâtului (Der Aesthetik des Hässlichen) publicată în 1853. El găseşte că urâtul are forme de manifestare în natură, în spirit dar şi în artă, de aceea vorbeşte de urâtul natural, urâtul spiritual şi urâtul artistic, a căror perfecţiune o constituie satanicul. Karl Rosenkrantz consideră că apariţia urâtului în artă nu se datorează, aşa cum cred unii, nevoii de a pune în evidenţă frumosul, ci necesităţii de a se prezenta realitatea în totalitatea şi integralitatea ei, deci aşa cum este ea. Deşi la începuturile sale această poziţie în estetică a fost damnată şi respinsă, cu timpul, însă, prin apariţia unor curente artistice ca impresionismul, suprarealismul, expresionismul, onirismul, dadaismul etc. au făcut din urât una din cele mai prestigioase categorii ale esteticului şi a făcut posibilă înţelegerea acestei concepţii.

Esteticienii secolului XX şi cei din zilele noastre nu mai definesc urâtul prin opoziţie cu frumosul, deoarece îl consideră produsul unei invenţii sui-generis, al unei construcţii pozitive cu o nuanţă bizară, cu o cantitate mai mare de interesant şi nu în confruntare cu frumosul. Urâtul s-a impus cu necesitate în artă, deoarece epoca noastră - plină de nenumărate contradicţii extrem de largi - nu ar fi putut fi prezentată în artă doar cu ajutorul frumosului şi a categoriilor înrudite cu acesta. Expresivitatea inegalabilă a urâtului, efectul său fascinant nu poate azi lipsi din paleta artistului contemporan, de pe portativul muzicianului.

Frumosul, ca noţiune sau categorie, provine din latinescul *bellus* care semnifică drăguţ, elegant, amabil. I se mai spune şi *pulcher et formosus,* ultimul preferat în limba română. Frumosul este un termen major în cadrul esteticii, este însuşi obiectul acestei discipline, este raţiunea de a fi a esteticii, dar este şi o

expresie directă a ideii de valoare estetică. In ce privește acest concept se pot distinge următoarele aspecte: a. Frumosul poate desemna generic și vag, aproape exclamativ, tot ceea ce face obiectul unei aprecieri estetice favorabile, imediate și intense. Din acest punct de vedere el se poate aplica tuturor domeniilor existenței, la tot ceea ce provoacă o vie admirație, chiar dacă aceasta nu aparține direct de domeniul estetic. Se poate utiliza și în ordine logică, științifică, medicală, morală etc. In toate aceste sensuri, noțiunea de frumos are o accepțiune populară care pune problema ce trebuie analizat cât mai aproape de sensul științific al esteticii. b. Intr-o atitudine estetică mai elaborată, epitetul de frumos nu este unicul epitet estetic, el specifică mai mult o calitate estetică printre altele (drăguț, mirific, splendid etc.), dar termenul cu cele mai multe valențe estetice este cel de frumos. O discuție specială merită distincția dintre frumos și sublim propusă de Kant, căreia i-a dat o extremă importanță teoretică. c. In cercetarea noțiunii de frumos trebuie găsite niște criterii care pot fi, mai mult sau mai puțin normative, ținând de un anumit ideal estetic și de o anumită tabelă de valori. Pentru acest motiv apare o anumită relativitate, care l-a făcut pe Ch. Baudelaire să exclame în lucrarea sa Curiozități estetice ,că frumosul este totdeauna bizar (de la Platon până azi).

In toate timpurile acei esteticieni care au crezut că pot defini frumosul i-au dat doar o definiție normativă, astfel Ogden,Richards și Wood în lucrarea "Foundation of Aesthetics" (1922) au sistematizat definițiile de până azi date frumosului care ar putea fi rezumate în 16 puncte: 1. Ceea ce are calitatea de frumos; 2. Ceea ce are o formă specifică; 3. Ceea ce imită natura; 4. Ceea ce rezultă din exploatarea reușită a unui mediu; 5. Ceea ce este operă de geniu; 6. Ceea ce revelează adevărul, spiritul naturii, idealul, universalul și tipicul; 7. Ceea ce creează iluzii; 8. Ceea ce conduce la efecte sociale dezirabile; 9. Ceea ce este o expresie; 10; ceea ce cauzează plăcere; 11. Ceea ce provoacă emoții; 12. Ceea ce produce o emoție specifică (elevată); 13. Ceea ce implică imaginația simpatetică (Einfühlung); 14. Ceea ce

relevă vitalitate; 15. Ceea ce ne pune în contact (relație) cu personalități excepționale; 16. Ceea ce conduce la sinestezie (legătură prin care excitarea unui simț impresionează și provoacă reacția unui alt simț). Aceste definiții totuși nu epuizează toată gama înregistrată de istoria problemei.

Principalele probleme puse de analiza frumosului în esență sunt: 1. Estetica poate fi definită ca știința frumosului, deși aceasta este relativ dependentă de judecata de gust? 2. Dacă frumosul este scopul artei și dacă arta poate fi definită prin această finalitate?; 3. Dacă în noțiunea de frumos putem include și noțiunea de frumos natural care este mai mult de ordinul agreabilului?; 4. O problemă analoagă se pune cu privire la producerea neintenționată a frumosului. Se știe că se pot aprecia ca frumoase creații a căror autori nu le-au vizat din geneză ca producătoare de frumos, dar prin efectul lor ele au devenit în timp frumoase (Piramidele Egiptene, diversele construcții tehnice ale timpului nostru etc.). 5. Dacă frumosul este în esența sa produs de arte, dacă îl tolerăm și în natură, atunci el există cu certitudine și ca o componentă spontană în țesătura socialului sub diferite forme: ceremonialuri, celebrări, ritualuri, comemorări. 6. Frumosul are și o existență autentică în calitate de artă implicată în creația tehnică?

A. Frumosul în natură

Arta este definită și prin relația sa cu natura; de aceea se impune a vedea în ce constă această relație. Cel puțin din perioada Renașterii naturii i s-a conferit rolul de sursă de inspirație pentru artiști, de cadru și sursă de existență pentru om. Ea mai întâi este înțeleasă ca un real brut, apoi ca un domeniu în care omul se instalează și pune arta la lucru. Arta înțelege în acest mod, în sensul cel mai larg, prin natură toate modurile de praxis care ajută cunoașterea, și prin practica umană se instaurează o nouă ordine umană cu obiecte și instrumente de cele mai diferite întrebuințări, dar frumoase: de la instrumente de lucru, material pentru adăpost, surse de energie și hrană, amenajări cu scop

cultural, până la "natura moartă", ca un domeniu distinct al artei picturale. De aici prima concluzie că vitalul, umanul şi socialul pot fi cunoscute şi ca natură, cel puţin în fundamentul lor.

Făcând o analiză pe scurt a acestei relaţii a artei cu natura ca dat vom constata că: primul aspect al acestei relaţii intervine în momentul când ne propunem o transformare a acesteia potrivit unor idealuri estetice şi a unor programe tehnice. Astfel, inginerul intervine pentru a construi un zăgaz, un baraj, o operă de artă cu suport tehnic, pentru a modifica un peisaj etc.; horticultorul intervine pentru a modifica vegetaţia şi peisagistica unei localităţi etc.; se intervine ,de asemenea, pentru crearea unor căi de comunicaţii şi circulaţie, schimbarea unor cursuri de apă etc. Aceste intervenţii în natură, de profil ingineresc sau artistic, au fost intuite încă de Aristotel, recomandate de Leonardo da Vinci şi traduse în practică azi în epoca tehnologiilor avansate.

Intr-o proporţie redusă şi în trecutul mai îndepărtat (Orient, Grecia, Roma) omul intervenise în natură şi îi dăduse înfăţişările dorite. Dacă într-o primă fază a relaţiilor cu natura se recomanda imitarea acesteia, azi, dimpotrivă natura este restructurată, reconstruită după legile artei, antichitatea fiind doar începutul acestui proces.

Grădina antică (prima transformare de amploare pe care o face omul în natură), aranjată pe lângă palate şi temple, a fost locul ideal unde s-a experimentat unirea artei cu natura. La început grădinile, ca forma cea mai reuşită de peisaj modificat, umanizat, aveau preponderent un scop utilitar, fiind constituite din plante cu rol mai mult alimentar. Cu timpul, grădinile s-au transformat în locuri de meditaţie religioasă, pentru ca într-o fază avansată să devină locuri de odihnă, cultură şi chiar desfătări. Ele includeau în compoziţia lor, în afară de vegetaţie şi apă, o serie de edificii şi opere de artă (teatre, portice, statui, băi, pavilioane, chioşcuri etc.). In scrierile lui Xenophon (sec.VI î.e.n.) vorbind de cele şapte minuni ale antichităţii, se indică şi "paradisul" lui Cyrus la Sardes, din Babilon. Această grădină avea o formă geometrică cuprinzând pomi, arbori forestieri şi ornamentali.

Spaţiul grădinii era împărţit în patru mari părţi, rezultate din încrucişarea a două axe perpendiculare, formate din două canale cu apă, la intersecţia cărora era o construcţie - palatul -, pavilionul de vânătoare sau o fântână. Cele patru braţe ale canalului simbolizau cele patru fluvii ale "cosmosului", orientate spre cele patru puncte cardinale. In acest spaţiu geometric vegetaţia era repartizată pe funcţiuni: platani, ulmi şi chiparoşi pentru umbră şi loc de vânătoare; lauri, mirt şi trandafiri ca arbuşti decorativi pentru a fi populaţi cu păsări cântătoare; portocali, lămâi, rodii, piersici etc. ca specii fructifere, cât şi partere de flori pentru coloritul şi frumuseţea lor.

In aceste grădini apa era elementul care dădea viaţă şi mărea plăcerea decorului prin jeturi şi prin murmurul stropilor. Al doilea element era vegetaţia, care nu putea exista fără primul. *Grădina peisaj* era închisă între ziduri şi prevăzută cu turnuri de observaţie şi pază. Grădini construite cu aceleaşi scopuri au mai existat: Grădinile Suspendate din Babilon, atribuite a fi aparţinut legendarei regine Semiramis, grădinile numite Ziqqourat, pentru că erau construite din terase descrescânde, formând un fel de turnuri multietajate etc.

Grădini construite după concepţii filosofice, estetice şi religioase, în care elementul artistic intervenea pentru a traduce concepţia, au mai fost cunoscute în China - bazate pe concepţia taoistă, India - pe concepţia budistă, Egipt - după gustul faraonilor, sau diverşilor ocupanţi ai Egiptului, Japonia - după concepţia sectei Zen, Grecia, Roma şi mai târziu în Europa.

Grecia, ţara minunilor antice, a vestitelor temple, oracole, palate, statui, patria celor mai frumoase mituri şi legende, a celor mai mari filosofi şi scriitori ai antichităţii, nu poate fi imaginată fără o natură prelucrată artistic. Homer descrie în Odyseea grădinile lui Alcinoe şi reşedinţa lui Calypso, care deşi doar plăsmuiri ale imaginaţiei, ele reflectă modelul grecesc de frumos din natură. Grădina - parc -, rămasă până azi din vechea Grecie, este cea de la Delphy.

Incepând cu Renaşterea, pe lângă grădinile private de la palate, au apărut şi grădinile publice, în care, odată cu stabilizarea societăţii şi îmbogăţirea oraşelor, cunosc o dezvoltare impetuoasă, ajungându-se şi la forma de grădini botanice în toată civilizaţia europeană şi practic în toată lumea. Nu am putea să nu amintim faimoasele creaţii artistice din natură - parcurile grădini de la Versailles, Fontainbleau, Tuilleries etc.

Toate construcţiile moderne şi contemporane de parcuri şi grădini, alcătuite după iscusite planuri de arhitecţi, ingineri, horticultori, au devenit repere de mare atracţie pentru oraşe şi mândria unor comunităţi umane.

In afară de acest mod al implicării artei în natură mai există şi un altul, sub numele de mimesis, care nu priveşte numai un raport teoretic, ci şi unul practic, mai mult sau mai puţin de imitare a naturii, raport consemnat constant de la Aristotel la Renaştere şi interpretat cu diferite înţelesuri. Dar ce semnificaţie are această sintagmă "a *imita natura*"?

A imita înseamnă înainte de orice a vedea, a vedea ceea ce nu e văzut: ca vârtejurile desenate de Leonardo da Vinci, ca anatomia care a pus în evidenţă ce nu se ştia despre om, ca diversele câmpuri electromagnetice etc. Invers, dacă mimesis înseamnă a cunoaşte, a descoperi, el presupune deci *inventare*. Si atunci ce este această natură despre care spunem că este imitată? Un real deja cunoscut, un model discret care trebuie decriptat, o convenţie, o aparenţă, un ideal, o reprezentare? sau din toate câte ceva? Clasicii şi modernii, de data aceasta, împreună cu contemporanii, susţin că natura este materia primă a artei, că este un material pentru jocul artei şi al tehnicii. Arta clasică a reprezentării juca pe existenţa naturii, pe vizibilul constatat, arta modernă vizează aparenţa însăşi. De fiecare dată se imită puterea creatoare a naturii. In fapt, opera de artă de două ori evocă această putere: pe de o parte ea *arată* în loc de a disimula, prin traseul creaţiei care produce, dar ea şi *delegă* prin creator ca un naturant, o forţă specială care este cea a inteligenţei. Pe de altă parte, arta ascunde sau neglijează partea vizibilă şi o redă pe cea

invizibilă. Dar această putere este delegată în creator prin natură. Este exact ceea ce spunea Kant "o dispoziţie naturală", adică natura care dă regulile sale artei prin geniul uman.

Aşadar, a imita nu înseamnă numai a reproduce modelul, ci a urma un model . Aceasta nu înseamnă a imita lucrurile naturale aşa cum sunt ele, aşa cum credem noi că a înţeles Aristotel, ci de a produce obiecte care au fundamente în poesis, în puterea creatoare a naturii delegată în om. Această imitaţie coincide cu ceea ce spunea Kant că "arta trebuie să aibă un aer de natură" iar Vasili Kandinsky o numea "o necesitate intrinsecă". De aici concluzia că opera de artă nu imită natura prin noi în lume, ci prin noi oferă acces la o lume posibilă, o lume care nu reprezintă, ci care extrage esenţe şi care se exprimă prin poezie, muzică, arta figurativă etc.

Mai există o relaţie a artei cu natura, cea care îşi găseşte expresia în sintagma "*natură moartă*", un gen de artă picturală apărută încă din antichitate, dar existentă şi azi. Apelând la definiţie vom spune că "natura moartă" este un gen de pictură care reprezintă o zonă din natură, aceea a obiectelor neînsufleţite. De la nivelul antichităţii, acest gen nu era autonom. Era un gen de artă inserat în compoziţii, în fresce, în mozaicuri, se găsea în catacombe, în miniaturile din Evul Mediu, în tablourile religioase şi profane ale pictorilor flamanzi şi italieni, asumându-şi o valoare decorativă şi simbolică. Subiectele preferate ale acestui gen de artă - considerată minoră - era vânatul, fructele, diverse obiecte casnice, vase cu mâncare şi băutură etc. Ea decora chioşcurile de vânătoare, saloanele cu destinaţie specială, mai ales din mediul rustic. Acest gen de artă, capabil de o autentică emoţie estetică, cu timpul a făcut ca obiectele neînsufleţite să fie transformate în obiecte însufleţite, să nu mai semnifice sacrificiul din natură practicat de om, ci datorită libertăţii de compoziţie să-şi schimbe accentul pe scheme de obiecte savant aranjate cu importante efecte cromatice şi de lumină.

Din punct de vedere estetic natura moartă conţine un paradox: pare a ne închide într-o lume a lucrurilor îmblânzite, dar

această lume a materiei este în același timp o expresie a vieții interioare a artistului, a spiritualității sale care incită la meditație. Pe de altă parte, lucruri de domeniul banalului, care relevă gustul discret al artistului, sunt unite cu poezia și lirismul. Un alt paradox este că natura moartă pare a se adresa senzorialității lezate, dar ea se adresează la fel și inteligenței, căci este vorba, atât pentru artist cât și pentru spectator, de pătrunderea esenței realului. Pe de o parte, natura moartă pare a nu reproduce decât obiecte neînsuflețite, care au trăit, ori ceea ce ne mișcă cel mai mult la acestea este viața care se degajă, la care trimite, ori acesta este unul din cele mai profunde simboluri.

B. Frumosul în arte.

Arhitectura deși este considerată și o știință tehnică, ea este în același timp și una dintre artele frumoase, ale cărei opere, concepute și executate în volume, în spații tridimensionale, sunt edificii având o destinație funcțională precisă, în raport cu marile activități sociale, materiale și social-materiale ale vieții umane (temple, palate, cetăți de apărare, locuri de cult, edificii de locuit etc.). Cel mai adesea aceste edificii se disting de alte opere de artă tridimensionale prin existența și importanța funcțională a spațiului interior.

Din totdeauna teoreticienii s-au preocupat să deosebească arhitectura, considerată ca una din artele frumoase, de arta de a construi, considerată ca o activitate tehnică și nu estetică. Schelling considera că arhitectura este alegoria artei de a construi, iar John Ruskin spunea la rândul său că arhitectura este arta de a aranja și de a decora edificiile ridicate de oameni, oricare ar fi destinația lor. Le Corbusier era mai tranșant, el făcea o distincție între arhitectură și construcție. Construcția este făcută pentru a rezista, arhitectura pentru a emoționa.

Noțiunea de arhitectură definind arta de a construi, cuprinde prin urmare și alte activități constructive: vase, tehnică, mobilier, arta grădinilor (arhitectura peisageră) etc. Arhitectura este într-o relație organică și cu alte arte, sculptura, pictura, scenografia,

grafica, artele spectacolului, cinematografia etc. Arhitectura este, indiferent din ce punct de vedere am analiza-o, și o artă.

Pictura. A picta înseamnă a aplica pe o suprafață o materie colorată, vâscoasă sau fluidă, potrivit unei schițe, unui crochiu și, bineînțeles potrivit unui ideal estetic, și a unui stil specific pictorului. Pictura desemnează fie acțiunea de a picta, fie materia aplicată, fie opera astfel obținută. Aceste definiții pur tehnice se înglobează în orice creație artistică. Condițiile constituirii picturii sunt: un suport obiectiv (lemn, piatră, pânză, hârtie, piatră); o materie care i se aplică; un instrument care aplică materia colorată; o concepție estetică și o tehnică de pictare.

In sens larg, pictura este una din artele plastice vizuale cu cea mai mare răspândire. Limitele sale sunt foarte flexibile, cu vecinătăți cum ar fi, grafica ce operează cu linii în tuș sau cerneală, cu artele colajului etc. De aceea se numește pictură în sens general întreaga grupă de activități cuprinzând pictura propriu-zisă și artele vecine ca: desenul, grafica, ceramica pictată, pictura murală, mozaicul în paviment, axiolografia. Acest grup se constituie în domeniul general al artelor plastice, atât în ce privește artele suprafeței cât și sculptura pictată și arhitectura. Pe de altă parte, pictura mai poate fi și o artă a aparențelor, o artă de iluzie. Ea este o artă care oferă ochiului pe o anumită suprafață o aparență, iluzia. Insă, după finalitatea aparenței se pot distinge mai multe varietăți de pictură: aparența reprezentativă (reprezentarea obiectelor sensibile); aparența semnificativă ,aceea a unei imagini simbol care reprezintă ceva și are un limbaj codat. Pictura mai poate fi numită și aparență estetică. Aceasta se găsește în întreaga pictură. In acest sens, o pictură este o suprafață plană acoperită de culori asamblate într-o anumită ordine diegetică ce desemnează un discurs și un conținut al său. Noțiunea de pictură are și sensuri figurate ca: tablou literar, muzică picturală, pictură muzicală ș.a.

Sculptura. In sens tehnic sculptura este arta de a realiza opere tridimensionale tăiate în blocul unei materii solide. In sens larg sculptura este arta de a realiza o operă tridimensională în

materie solidă oricare ar fi procedeul tehnic utilizat (tăiere, modelaj, turnare, cioplire, asamblare). Sculptura are şi anumite caracteristici estetice cum ar fi: a) este o artă vizuală şi e făcută pentru a fi privită şi contemplată; b) este o artă a volumelor. Impreună cu arhitectura, desemnează artele spaţiului, utilizând trei dimensiuni pentru a crea opere volumetrice; c) i se mai spune şi artă de gravitaţie, de echilibru, pentru că împreună cu arhitectura trebuie să ţină seama de legile gravitaţiei, ca lucrează cu mase materiale; d) pe de altă parte, sculptura este o artă şi a suprafeţelor exterioare a volumelor. In timp ce arhitectura are două suprafeţe (interiorul şi exteriorul), sculptura priveşte numai suprafaţa exterioară a volumelor care au semnificaţii de semnalizare, invocare, semnificare etc.; e) sculptura este de asemenea şi o artă a luminii. Ca artă spaţială şi vizuală, ea trebuie să exprime clar volumele, formele şi suprafeţele, contururile şi profilele. Ea pune în evidenţă modelul, concavităţile şi reliefurile numai în lumină şi în efecte de lumină.

Mai putem avea şi alte varietăţi şi specii de sculptură: sculptura în ronde-bose (cea care realizează o operă izolată de anturajul său în toate sensurile spaţiului), apoi sculptura independentă, sculptura integrată, sculptura figurativă, sculptura monocromă şi policromă, gen de sculptura care utilizează diferite materii colorate şi promovează un fel de realism stilizat, de exemplu statuile criselfantine, placate cu diferite materiale, uneori chiar veşminte şi elemente decorative.

C. Frumosul social

O altă zonă de existenţă spontană a frumosului este cel social. Practicile sociale în varietatea şi multiplicitatea lor, de la cele privind naşterea, botezul, diversele munci sezoniere, ceremonii de cununie etc., deşi nu au în primul rând un program estetic, ele devin frumoase şi atrăgătoare, şi ca atare primesc conotaţii estetice prin artisticitatea unor componente semnificative.

Ceremoniile legate de viaţa individului, date până acum aproape în exclusivitate în grija societăţii, încep treptat să fie transferate, practicate şi dezvoltate şi în cadrul familiei, reproducând la scară redusă forme ceremoniale colective legate de anumite momente ale vieţii.

Atât în sfera vieţuii de familie, cât şi la nivelul unor grupuri sau colectivităţi, ceremonialul devine un cadru normat de comportament etico-estetic, ce se constituie într-o modalitate de iniţiere şi pregătire a individului pentru a se integra cu succes în viaţa familială sau în cea a colectivităţii căreia îi aparţine.

Nu numai la nivelul familiei sau al colectivităţii, ci şi într-un cadru mai general, pregătit special de către comunitate, ceremonialul devine un instrument de aderenţă a membrilor societăţii la anumite idealuri, valori şi principii de conduită.

Vedem aşadar că celebrarea, indiferent de conţinutul şi intenţia acesteia, devine un instrument social şi de educaţie estetică. Latinescul *celebratio* care înseamnă a celebra este o noţiune cu conţinut estetic, reflectând anumite aspecte care se realizează la nivelul societăţii. Celebrarea are sensul de manifestare socială atrăgând mulţimi cu ocazia unor evenimente ca: jocuri publice sportive, parăzi militare, mitinguri aviatice, nunţi etc., la ceremonii care au si scopul de a marca un eveniment. A celebra înseamnă a exalta elogios ceva cu semnificaţie publică, sau pe cineva printr-un elan liric. De exemplu, poezia persană celebra amorul, vinul şi trandafirii, europenii, în perioada clasică, celebrau victoriile regale, evenimentele politice sau religioase etc. A celebra înseamnă a aduna public şi a-l asocia la un act solemn, a-l face partizanul unei idei sau unui obicei. In acest caz opera de artă este integrată în ceremonii prin mai multe forme de manifestare: marşuri, imnuri, discursuri retorice, poezie, muzică, panegiric etc. Toate acestea urmăresc formarea unor sentimente publice de respect social faţă de anumite simboluri. In cadrul celebrărilor ceremonia este o formă exterioară de solemnitate (botez, căsătorie, funerarii) care constă în formalizarea unui act care poate fi religios sau

profan. Prin această formalizare ceremonia dobândeşte un caracter estetic. La toate popoarele, pe scara istoriei lor găsim diverse forme de ceremonii, legate de anumite evenimente, simboluri sau valori sociale. Ceremoniile aşadar relevă acele trăiri estetice variate în raport cu scopul urmărit. De exemplu, ceremonia cu cor şi trompete avea scopul de a inspira poporului respect pentru veneraţia persoanei regelui sau a unui erou care era primit în mod special în public.

Organizarea triumfurilor constituia prilejul unor mari festivităţi la diverse curţi sau palate regale, cu care prilej se făcea educaţia pentru simbolul puterii, pentru respectul eroilor, pentru dispreţul învinşilor şi apoteoza învingătorilor. La marele curţi imperiale si aristocratice, din antichitate şi până în epoca modernă, ceremoniile aveau şi un anumit program de desfăşurare stabilit în amănunţime de către persoane special însărcinate cu aceste festivităţi. Era stabilit în amănunt ceremonialul aulic (de curte), menit în primul rând să sublinieze poziţia conducătorului în cadrul organizaţiei statale sau poziţia statului în ierarhia interstatală. Iată o mostră de ceremonial desfăşurată la Roma cu prilejul unor acţiuni de pedepsire a celor care au îndrăznit să înfrunte imperiul roman şi de subliniere a puterii împăratului: "fură atunci văzute trei care regale, unul aparţinând lui Odenath şi era acoperit cu aur, argint şi pietre preţioase, întru totul lucrat cu măiestrie, al doilea fusese dăruit lui Aurelian de către regele perşilor şi nu era mai prejos în ce priveşte execuţia, al treilea fusese făcut pentru Zenobia, care sperase că va merge cândva triumfătoare în el prin Roma... mai era şi al patrulea car tras de patru cerbi care aparţinea, după cum se spune regelui goţilor." (59, p.15-16) După cum arată cei mai mulţi autori, Aurelian se urcă pe Capitoliu pentru a aduce sacrificiile promise lui Jupiter, adică carul cu cerbii. Inaintea lui mergeau douăzeci de elefanţi, animale sălbatice din Libia ce fuseseră capturate şi alte animale diferite (două sute) aduse din Palestina. Pe aceste animale le dărui împăratul particularilor, ca tezaurul public să nu cheltuiască cu întreţinerea lor. Urmau după aceea, separat, patru tigri, girafe,

elani şi alte animale de acest gen, după care păşeau opt sute de perechi de gladiatori în afară de prizonierii triburilor barbare... fiecare ducând daruri. Prizonierii goţi, alani, roxolani, sarmaţi, franci, suevi, vandali şi germani mergeau cu mâinile legate în faţă...

Se remarcau, de asemenea zece femei prinse în luptă cu arma în mână şi în costume ale bărbaţilor goţi. Multe din ele pieriseră în lupte, iar un tablou arăta alegoric că ele aparţineau neamului amazoanelor... Apărea, în sfârşit şi Zenobia, gătită cu preţioase pietre şi încărcată în grele lanţuri de aur, susţinute de alţii" (59, p. 15-16).

Această manifestare, prin fastul şi somptuozitatea ei, avea un rol funcţional, acela de a consfinţi public dreptul învingătorului şi consecinţele ce decurg din tratatele încheiate pentru învinşi. In acest caz esteticul este implicat în ceremonial pentru a-i mări forţa şi a impresiona conştiinţa participanţilor.

Incheiem seria exemplelor de ceremoniale ocazionate de diferite aspecte ale vieţii publice, prin reproducerea unui pasaj din lucrarea lui Nicolae Bălcescu, "Românii supt Mihai-Voievod Viteazul", ce are în atenţie descrierea intrării triumfale a lui Mihai în Alba-Iulia:

"Intrarea s-a făcut prin Poarta Sf. Gheorghe. De la această poartă şi până la Palatul Domnesc, sta înşiraţi ostaşii de ambe părţile uliţei în mai multe rânduri, în dosul cărora se grămădise mii de mii de popor. Inainte venea episcopul şi clerul său, isnaurile (corporaţiile) oraşului, apoi o bandă de muzică ce se compunea din opt trâmbiţe, care cu multă armonie modula sonurile lor, de atâtea tobe de oţel pre obiceiul turcesc, de un bun număr de flaute, flaşinete. In urma acestei orchestre, venea Mihai, călare pe un cal alb. Opt paji învestiţi cu mare eleganţă încongiura calul Domnului. Inaintea lui opt seizi duceau de frâu opt cai acoperiţi cu şeile preţioase, lucrate cu aur şi argint, şi impodobiţi cu pene mari.

Mihai purta pe cap un calpac unguresc împodobit cu o egretă neagră de pene erodiu legate cu o copcă de aur; o manta

lungă de mătase țesută cu fir. Având pe de lături țesuți vulturi de fir, tunică albă de aceeași materie; lungi ciorapi de mătase albi, garnisiți cu pietre scumpe și botine de saftin galben; de brâu atârna o pală de Taban împodobită cu aur și rubine.

O ceată de zece lăutari țigani urma îndată după Domn, cântând imnuri naționale. Apoi veneau o mulțime de boieri și ofițeri străluciți, toți călări, și o numeroasă trupă de soldați. Lângă Domn se ducea steagurile lui Andrei Bathori luate în bătălie. Ele erau desfăcute și plecate spre pământ, spre semn că Ardealul era supus. Astfel în mijlocul concertului trâmbițelor, tobelor și altor instrumente, la sunetul clopotelor și vuietul tunurilor la care se uneau strigătele de bucurie ale poporului intra Mihai în capitala Ardealului și trase la palatul domnesc". (17, p. 283).

Obiceiurile, ca fapte de cultură, au devenit estetice pentru că ele conțin în mod imanent asemenea valențe, pe care noi am încercat să le surprindem în câteva aspecte. Valențele estetice dau impresia finală ca fiind dominante, dar în realitate dominant este scopul pentru care este organizat spectacolul, cât și conținutul de fond al acestuia, care cuprinde aspecte morale, etnografice, folclorice etc.

D. Frumosul industrial

Conceptul de frumos industrial a avut și are mai multe chei de interpretare. Unii esteticieni au înțeles prin frumos industrial o analiză prin optica unor principii, a unei estetici industriale. In această concepție frumosul industrial are același obiect ca a oricărei valori estetice și anume: în ce măsură percepem în producția industrială determinată valorile artei. Din concepția lui Ch.Lalo, prin concept industrial înțelegem mai multe structuri etergoene și armonia lor, organizată într-o suprastructură qvasi miraculoasă, operă a unui joc tehnic liber. După autor, aceste structuri eterogene ar avea cinci forme de manifestare: a. structurile funcționale, concepute ca valori anestetice ale industriei; b. structuri materiale, caracteristice diverselor materiale; c. structuri organice, respectiv organele specifice

funcționării mașinilor; d. structuri formale; e. structuri de ambianță.

Transparența acestor structuri, interdependența lor organică ar face să se nască frumosul industrial. Pe fondul acestei concepții autorul încearcă o analiză structurală comparată, a unei opere de artă (Moartea lui Sardanapal de Delacroix) cu o operă tehnică (Turnul Eiffel). Lalo are meritul că vede frumosul industrial ca ceva integrat organic produsului fabricat, un exterior nu supraadăugat, ci integrat. El este adeptul punctului de vedere că frumosul industrial este un act științific complex ce se realizează pe fondul interferențelor care se produc în ansamblul structurilor, ca o artă implicată.

Cei mai mulți esteticieni contemporani pledează pentru introducerea în cultură a realităților tehnice, atât sub formă de cunoaștere cât și sub formă de valori. Frumusețea obiectului tehnic este concepută ca o raportare a structurilor reale ale obiectelor la un ideal estetic concret elaborat, dar nu în sensul în care sunt raportate operele de artă, ci într-o manieră de strategie de design în care obiectul este proiectat și realizat într-o concepție unitară de sistem. In această perspectivă frumusețea apare ca ceva organic, natural înserat într-o lume firească dar cu valențe estetice.

Ca și celelalte valori, valorile estetico-industriale nu au un caracter normativ, invariabil și abstract. Formarea unei sensibilități estetice a oamenilor în raport cu creația tehnico-industrială este un proces complex. Etapa inițială în care se afirmă producția industrială de serie se caracteriza printr-o respingere aproape unanimă a produsului industrial, socotit inestetic, urât. Cauze erau multiple: insuficienta preocupare pentru calitatea produselor, greutăți de ordin tehnologic, incompetență și superficialitate, faptul că produsele erau de cele mai multe ori copii infidele de o calitate îndoielnică a produsului meșteșugăresc. In acest context, esteticianul englez John Ruskin considera că unica soluție pentru a scăpa de urât ar fi

armonizarea muncii cu arta și întoarcerea înapoi la meșteșugul artizanal.

Progresul rapid al tehnicii și științei a adus însă modificări nu numai de ordin cantitativ, ci și de ordin calitativ și a făcut ca produsul industrial să evolueze într-o direcție independentă de produsele artizanale și, astfel, să înceapă a se contura un stil industrial care a impresionat deopotrivă pe producător, consumator, pe tehnician și artist. Mărturii stau puternicele reacții ale mișcării artistice la dezvoltarea științei și tehnicii. Esteticianul L. Munford încerca să surprindă raportul dintre dezvoltarea tehnicii mașiniste și însușirea estetică a mașinilor și a produselor create de acestea în trei etape: a. faza *eotehnică*, în care tehnica mașinilor abia se afirmă, când sarcinile tehnice sunt dominante, iar valențele estetice ale mașinii nu constituie o preocupare majoră pentru producători; b. faza *paleotehnică*, în care se afirmă o industrie puternică si când mediul industrial începe să devină subiect de reflecție artistică, iar calitățile estetice ale mașinii îi preocupă tot mai mult pe producători. Specificul acestei perioade este totuși lipsa unei legături organice între latura tehnico-funcțională și cea estetică. Esteticul este înțeles mai mult ca ornamentație gratuită, ca un adaos de prisos pentru a masca imperfecțiunea; c. faza *neotehnică*, în curs de desfășurare și azi, în care randamentul mașinilor a crescut considerabil și crește în continuare, în condițiile valorificării rapide în tehnică a unor idei științifice remarcabile. Acum valorificarea estetică, a oricărei forme industriale devine o componentă fundamentală a întregului proces al creației tehnice, de la proiectare până la finisare și consum.

Sensibilitatea estetică a societății s-a dezvoltat în așa măsură sub impulsul unor elemente noi oferite de dezvoltarea tehnicii industriale și mișcarea artistică modernă din pictură, sculptură și arhitectură, încât este de ne conceput a mai accepta un produs tehnic care să nu aibă si aspect estetic.

Azi realitatea tehnică devine un domeniu deosebit de important al valorificării estetice. In cadrul produsului industrial,

al ambianței și al locului de muncă, frumosul este generat în ultimă instanță de calitatea și structura obiectelor care alcătuiesc acest mediu, de perfecțiunea evidentă, clară și emoțională, de corespondența adecvată a formei cu funcționalitatea sa. Pentru ca un produs industrial să poată declanșa o reacție și o apreciere estetică pozitivă din partea consumatorului, azi este necesar să se caracterizeze prin perfecțiune tehnică, printr-o bună funcționare, prin comoditate în exploatare, printr-o formă sugestivă agreabilă, prin satisfacție estetică. Pentru realizarea acestor parametri în activitățile de design s-au conturat, cum era și firesc o serie de *categorii ale esteticului industrial*, care vor ușura procesul de înțelegere, explicare și creație în acest domeniu.

Categorii ale esteticului industrial. Fie că este vorba de un produs industrial, mai mult sau mai puțin complicat, fie că este vorba de locul de muncă industrial, comercial, avem de-a face cu sisteme tehnice caracterizate printr-un înalt grad de integralitate. In cadrul acestor sisteme tehnice, legătura pe care o putem face între parte și întreg atestă faptul că sistemul tehnic este un sistem integrat specific ce se pune în evidență ca util numai în raport cu omul, cu care face un sistem mixt. Atât sistemul tehnic ca atare, cât și sistemul mixt, om - mașină, sunt de fapt, obiectul intervenției creatoare a artei în sfera creației industriale. *Creația tehnico-estetică* nu poate avea loc în afara cunoașterii profunde a proprietăților, a naturii acestor sisteme. In acest context noțiunea de sistem tehnic, cât și cea de sistem om - mașină, (obiect al ergonomiei) sunt categorii majore ale acestei discipline, dar sistemul tehnic este alcătuit din *forme funcționale*, care sunt un grup de elemente percepute în unitatea lor. *Structura* este unitatea părților unui întreg, o modalitate de conexiuni în interdeterminare a elementelor componente ale întregului. In acest context înțelegem *forma* ca expresie a conținutului, ca aspect exterior al obiectului. Structura și forma obiectului sunt legate de *funcția obiectului.* Funcțiile pe care le are de îndeplinit obiectul tehnic, și înainte de toate, funcția sa utilitară, se realizează prin funcționarea forțelor integratoare ale structurii care dinamizează

elementele componente ale sistemului. Ca şi structura, *funcţia* obiectului orientează forma, îi impune să se adecveze la maximum finalităţii lucrului. Problema unităţii dintre *formă, structură, funcţie,* este, se pare, cheia esenţei esteticii industriale, principiului metodologic în realizarea unei estetici implicate şi integrate obiectului tehnic.

Funcţionalitatea ocupă poziţii majore şi determină forme noi, iar formele urmează funcţiile, le subliniază, le materializează, le clarifică şi le face vizibile. Funcţionalitatea obiectului tehnic este izvorul principiului unei noi sensibilităţi estetice, generată de formele tehnice care s-au edificat. Tehnica modernă a influenţat radical formele construite, formele generate de unitatea dintre artă şi tehnică, marcate de tehnica construcţiei, forme pe care le numim structurale.

Forma structurală modernă pentru a fi înţeleasă solicită două condiţii de bază: o adâncă comprehensiune intelectuală şi o independenţă a conceptului faţă de toate tendinţele şi curentele din arhitectură. De aici tendinţa uneori de a absolutiza structura, de a pune în evidenţă subordonarea analizei formei specificului construcţiei, a tehnologiilor, a materialului etc. Forma tehnică îşi are motivaţia în particularităţile şi funcţiile obiectului tehnic, în natura tehnologiei şi materialelor etc. *Formele utile*, cum li se mai spune în industrie, pun accentul nu pe ansamblul de particularităţi tehnico-funcţionale, ci mai ales pe problema materialului de construcţie ca greutate, rezistenţă la sarcină, efortul static sau dinamic etc.

Făcând distincţie între funcţional şi funcţionare, putem considera că formele libere ale artei îndeplinesc, ca şi cele construite, o anumită funcţie, dar ele nu funcţionează. Regnul formelor industriale diferă de cel al artelor, dar nu şi de cel al arhitecturii. Deosebirea dintre artele majore, pe de o parte, producţia industrială şi arhitectură, pe de altă parte, se exprimă în deosebirea dintre formele libere şi formele construite. Construcţia mai multor maşini sau aparate, a unei mobile, implică acelaşi comportament al spiritului creator ca şi concepţia unui edificiu:

este vorba de a adapta forţele active ale materiei la necesităţile unei funcţionări. Producţia industrială îşi creează forme proprii, dar nu în mod independent de necesităţile ştiinţifice şi spirituale. Forma industrială este mai riguroasă şi mai puţin autonomă, pentru că este legată strâns de particularităţile sistemului tehnic, de structură, materiale, tehnologie, funcţia sistemului.

Spuneam mai sus că formele materializează structurile, iar aceste structuri sunt funcţionale. Ca atare, problema funcţionalismului, devenind o problemă majoră, ea ocupă un loc important în practica aşa zisei estetici industriale, adică a artei aplicată la tehnică încă din timpul constituirii Bauhausului. Principiul funcţionalismului a apărut şi s-a consolidat ca o coordonată fundamentală a prezenţei artei în sfera tehnicii. Triumful funcţionalismului în concepţia lui Gropius este rezultatul unei lupte pe care acesta l-a declarat împotriva a tot ce era adăugat funcţiei, împotriva exceselor ornamentale, a formelor luxuriante supraîncărcate etc. De aceea funcţionalismul a reprezentat o coordonată de bază în concepţia despre mediul construit. Desigur s-au manifestat şi orientări antifuncţionaliste, care au adus un şir de obiecţii ce nu s-au dovedit viabile în noua orientare a industriei.

Funcţionalismul a reprezentat şi reprezintă un principiu fundamental al industriei moderne, al pătrunderii artei în structura acestuia. Raportarea formei la funcţie a fost o cerinţă majoră, dar nu unica în conceperea estetico-industrială a obiectului tehnic. Funcţionalismul a trebuit corelat cu o serie de cerinţe multiple şi complexe ale vieţii moderne, în primul rând cu avântul imaginaţiei şi fanteziei creatoare.

Relaţia funcţie - formă nu este suficientă în aprecierea estetică şi în creaţia formelor utile. Forma tehnică posedă o anumită autonomie relativă, bineînţeles, care pe plan constructiv permite o serie de soluţii, şi pe plan apreciativ o anumită gradare cerută de idealul estetic. Designer-ul englez Ashford consideră că în adoptarea unei soluţii formale adecvate produsului tehnic trebuie luaţi în considerare mai mulţi factori care concură la

funcționalitatea acestuia și anume: a. destinația funcțională; b. construcția și materialele de construcții; c. tehnologia de fabricație; d. raportul cu formele anterioare etc. Din punct de vedere vizual, trebuie avut în vedere și alte aspecte: a. ca forma să fie unitară; b. detaliile să comunice clar și logic încât să ofere o informație semnificativă; c. să scoată în evidență funcția obiectului; d. să aibă justificare economică; e. să reducă pe cât posibil intensitatea efortului percepției; f. formele să fie concordante cu principiile geometriei (linie, suprafață, volum); g. formele să aibă distribuție rațională în spațiu.

După cele menționate până aici, rezultă că există și trebuie să continue să existe o unitate organică între structură și aspectul obiectelor, conjugată cu calitățile materialelor folosite ca: dimensiune, contextură, tratamentul materialului etc.

E. Principii de creație și analiză a frumosului

Din scurta analiză a zonelor de distribuție a frumosului în arte, în societate, în natură, cât și în industrie au ieșit în evidență cu o anumită frecvență o serie de principii, unele ieșite din atenția artelor și esteticii, altele fiind utile și azi, principii care se impun în orice împrejurare când analizăm frumosul. Aceste principii în nici un caz nu trebuiesc dogmatizate, dar nici respinse pe considerentul că au aparținut mai mult sau mai puțin altei perioade sau altui stil. Iată o succintă prezentare a principiilor frumosului.

a. Principiul unității. Acest principiu cere ca orice obiect exprimat printr-o formă să expună în esență o idee, să lege organic elementele compoziționale prin dependență și condiționare reciprocă, supunându-le unui tot unitar armonic și corelat. Unitatea este calitatea de a fi a unui lucru, ceea ce formează un tot organic, ceea ce nu se poate diviza fără a afecta întregul. Unitatea unui tot complex presupune faptul că părțile sale sunt strâns legate între ele și îl fac să fie el însuși, iar prin acest tonus îi împiedică fragmentarea și risipirea.

Noțiunea de unitate este fundamentală în estetică și în mod tradițional face ca o valoare estetică să presupună unitatea părților sale, dar și diversitatea în această unitate. Primul fel de unitate pe care o analizează estetica este unitatea operei de artă. Nu este vorba aici doar de o unitate materială, uniformitate de compoziție care ține ansamblul într-un bloc, ci de o unitate în formă internă - ca structură, și de formă externă - ca stil.

Potrivit evoluției artelor, stilurilor și genurilor, factorii de unitate sunt extrem de variați. Unitatea unei organizări sonore e diferită de cea a unei organizări de volume etc. Fiecare gen de operă are propria sa unitate, ceea ce face să fie ea însăși. Cerințele unității pot fi mai mult sau mai puțin intense, potrivit concepției estetice. De exemplu în tragedia clasică, unitatea se realiza cu cele trei principii bine cunoscute: acțiune, loc și timp și astfel unitatea curbei dramaturgice în organizarea tensiunii era formată din: protază, metabază și catastrofă. Uneori opera pleacă de la o idee directoare a unui principiu de ansamblu pentru a ajunge la detalii sau la schema invenției. Alteori pleacă de la alte principii, dar în orice împrejurare unitatea ca principiu trebuie respectată.

b. *Dominanta.* Dominanta este o trăsătură esențială a compoziției formale, este trăsătura care domină dar care și sudează celelalte elemente integrate unitar în compoziție, este elementul care face ca în cadrul artelor vizuale, privirile noastre să nu rătăcească. Dominanta se impune prin importanță și poziție. Ea cere să se pună în valoare și să exprime ceea ce este principal într-o compoziție. Dacă însă se absolutizează, dominanta închide forma, anulează efectele diversităților participante la compoziție și se ajunge la fenomenul de intoleranță stilistică.

Intr-o operă de artă acest principiu al subordonării față de dominantă a celorlalte elemente, rezultă și dintr-o alegere a artistului. Se constată existența unei dominante când se spune, de exemplu, că un tablou are o dominantă bleu în sensul că această culoare ocupă în mod major spațiul, dar și prin faptul că alte culori se acordă cu culoarea dominantă, sau că bleu-ul domină ca semnificație. Tot așa se poate vorbi de linia sau de volumul

dominant într-o creaţie arhitecturală. Alteori se pot distinge mai multe dominante, care în corelaţie determină stilul sau maniera unei creaţii. La un autor, o epocă sau un stil, dominanta va îndeplini rolul de cheie care permite explicarea întregului ansamblu sau complex. Dominanta mai are şi sensul de caracter, care în arhitectură pare a fi o noţiune difuză, întrebuinţată în mod special în secolul XIX. Ea se învecinează cu noţiunea de fizionomie, diversitatea de structură sau de tip fizic. Caracterul este apoi legat de teoria climatelor şi a datelor locale ca formă de expresie, apoi se leagă de tipologia etnică şi de ethos.

c. Contrastul. Contrastul este un principiu care în esenţă pune în evidenţă legea inegalităţii, lege coroborată cu cele anterioare. Acest principiu acţionează în cadrul unităţii care îl defineşte ca o sinteză de elemente *opuse*. Din egalitatea de laturi rezultă o dualitate dar şi o justapunere. O compoziţie formală este estetică dacă relevă cu necesitate raporturi contrastante între diferitele elemente care participă la această construcţie. Contrastul este elementul care conferă vitalitate unităţii, aduce varietate şi interes, iar în final satisfacţie estetică. Opoziţia dintre volume, dintre orizontal şi vertical, dintre lumină şi umbră, dintre culori calde şi culori reci, dintre plin şi gol, dintre simetric şi asimetric etc., dau viaţă formelor. Aşadar, există o estetică a contrastelor care pune în evidenţă principiul şi faptul concret că artiştii din totdeauna şi din toate artele au cultivat valorile de contrast. Sintagma *estetica contrastului* acoperă două feluri de realităţi destul de diferite: a. existenţa şi forţa contrastelor, în care caz estetica contrastului este cerută într-o cercetare a vigorii contrastului, luat şi ca fundament al operei; b. natura contrastelor şi teoretizarea acestora ca o nevoie stringentă în actul de formare a artistului dar şi a publicului. Uneori chiar cheia înţelegerii unei opere de artă constă în a recunoaşte anumite subtilităţi în care artiştii au folosit contrastele.

d. Simetria şi asimetria. Simetria ca principiu estetic a dominat mai epoca clasicismului, neoclasicismului şi academismului. Rigoarea formelor construite în aceste epoci

suferă de o artificialitate sterilă, de ceva impus, de o ordine forţată. Simetria se defineşte ca echilibru în jurul unui ax şi, conform esteticii tradiţionale, ea acţionează în cadrul unităţii prin dispunerea unor părţi egale în jurul unui punct, axe sau centru, subordonându-le unui element central dominant. Planul simetric s-a constatat că poate duce la erori grave în organizarea planului funcţional, poate supune funcţiile unor scopuri formale. De asemenea, s-a mai constatat că simetria folosită tiranic afectează expresia generală şi o artificializează. Un plan simetric supune atât funcţiunile formelor cât şi pe om unei stricte conformări, iar vizualul simetric controlează expresia.

Simetria este totuşi si un mijloc de a ordona acumularea mai multor forme, astfel încât să ia naştere corpuri complexe. Cu ajutorul simetriei se studiază raportul formei de bază, repetată, cu cea globală obţinută prin acumulare. După Bruno Munari există mai multe forme de simetrie: a. simetria de *identitate*, care înseamnă suprapunerea formei sieşi sau rotirea ei cu 360 grade; b. simetria de *translaţie*, repetarea formei de-a lungul unei linii drepte, curbe sau de orice alt tip; c. simetria de *rotaţie* în care forma se mişcă în jurul unei axe aflate înăuntrul său sau în afara formei iniţiale; d. simetria de *reflectare* (de oglindire), este o simetrie bilaterală obţinută prin reflectarea formei în oglindă şi considerarea ansamblului astfel obţinut; e. simetria de *dilataţie*, indică mărirea formei care nu modifică raporturile în cadrul ei, ci doar o extinde.

In arta contemporană acest principiu în general este folosit selectiv şi nu este dogmatizat. Principiul simetriei este completat de cel al asimetriei care operează împreună, după măiestria cu care artiştii reuşesc să le combine şi să dea expresii din cele mai diferite în compoziţiile construite.

e. Compoziţia. Acest concept are mai multe sensuri, funcţie de artele în care este întrebuinţat. In accepţiunea cea mai generală termenul de compoziţie desemnează ordinea, proporţia şi corelaţiile pe care le au între ele diferitele părţi ale unei opere de

artă, atunci când aceste corelații sunt efectul unei decizii exprese a artistului.

In pictură, de exemplu, aceste convenienţe, statornicite în principiu, privesc o multitudine de factori de ansamblu ca: armonia culorilor, dispunerea generală a liniilor, mişcarea de ansamblu, amenajarea luminilor şi umbrelor, locul personajelor şi al obiectelor, atmosfera efectivă a acțiunii reprezentate etc. S-a constatat că funcţie de epocă, şcoală şi stil, unul sau altul din aceşti factori pot deveni hegemoni şi caracteriza compoziţia.

In arhitectură compoziţia a jucat aproape totdeauna un rol esenţial, atât sub forma unei armonii unificatoare, pregătite între toate părţile (proporţii modulare, secţiunea de aur, forma unei părţi luată drept caracteristică de stil, dimensiunea profunzimii, predominanţa liniilor verticale sau orizontale, predominanţa plinului şi a vidului etc.), cât şi ca principiu static sau dinamic în care funcţiunea este fundamentată pe destinaţia socială a edificiului sau pe legile de compoziţie în cadrul unui stil. Aşadar în cadrul principiului compoziţiei funcţionează mai multe reguli ca cel de:

- organizare ritmică - dependent de necesităţile subiectului;
- de organizare statică - elementele plastice dispuse rectiliniu, paralel, vertical sau orizontal;
- organizare basculantă - dispunere rectilinie dar pe diagonale; d. organizare balansată - pe sensuri curbe în evenimente dinamice; e. abordare preferenţială a unor detalii în detrimentul altora după principiul "a diminua", "a exagera", "a suprima".

f. Proporţia. Printr-o teorie a proporţiilor trebuie să înţelegem un sistem de a stabili relaţii matematice între diferitele părţi constitutive ale unui organism sau compoziţii, sau a unei opere de artă. Relaţiile matematice ar putea fi exprimate prin divizarea unui întreg, cât şi prin multiplicarea unei unităţi. Istoria teoriei proporţiilor este reflectată în istoria stilurilor. Au existat trei posibilităţi fundamentale diferite de a urmări o teorie a

parametrilor umani implicaţi în folosirea principiilor proporţiei (arta egipteană, arta greacă şi arta renaşterii).

In arta egipteană figurile sunt reprezentate într-un plan geometric. Toate părţile siluetei omeneşti sunt astfel aranjate încât se prezintă ca o proiecţie frontală sau în profil. In aceste condiţii în teoria egipteană a proporţiilor nu se mai ştie dacă se urmărea stabilirea unor dimensiuni obiective sau tehnice, sau dacă se urmărea antropometric teoria construcţiei. O reprezentare egipteană se limita la stabilirea dimensiunilor în proiecţie frontală, laterală şi în planul fundamental (de faţă), motiv pentru a identifica proporţiile obiective cu cele tehnice. Artistul egiptean stabilea nişte proporţii între segmentele corpului omenesc pe care apoi le fixa într-o reţea de pătrate asemănătoare cu ceea ce fac artiştii de azi când transferă o compoziţie de pe o suprafaţă mai mică pe una mai mare. "Reţeaua" egipteană îi indică nemijlocit artistului cum să-şi organizeze personajul după anumite principii, distribuit pe reţea.

Deci, reţeaua egipteană nu avea o semnificaţie transferenţială, ci una construcţională, care nu surprindea ce era variabil, ci numai ceea ce era constant, static, iar atunci când puneau corpurile în reţea sugerau mişcarea şi produceau un proces de deformare care punea corpul într-un fel de dezechilibru.

Grecii antici, după ce au ieşit de sub influenţa egiptenilor, au ţinut cont de schimbarea dimensiunilor ca rezultat al mişcării organice, de racursiul ce decurgea din procesul observării şi au ameliorat impresia optică a privitorului prin corecţii euritmice. Artistul grec avea libertatea de a varia dimensiunile obiective, de la caz la caz, printr-o rearanjare liberă - antropometrică. Filosoful grec Chrisip susţinea că frumuseţea nu constă din elemente, ci din raporturile armonioase dintre părţi şi dădea ca exemplu proporţiile unui deget faţă de altul, al tuturor faţă de restul mâinii, al restului mâinii faţă de încheietură, al tuturor părţilor faţă de întreg.

Aşadar, ca relaţie între mărimi comparabile, sau ca raporturi între părţi, noţiunea de proporţie, fundamentală în estetică, a primit în timp o serie de întrebuinţări şi semnificaţii.

- In estetica empirică a proporţiilor. Ea compară în experienţa curentă dimensiunile obiectelor sau părţilor lor şi observă impresiile estetice pe care aceste relaţii le fac să apară. Această constatare poate fi de mare folos artiştilor şi esteticienilor în stabilirea proporţiilor din mai multe domenii ale artei;
- *proporţiile diegetice* sunt acelea ale fiinţelor din universul reprezentat în operă, aşa cum crede artistul că ar trebui să fie. Renaşterea studia variatele proporţii în funcţie de sex, vârstă, poziţii în societate etc. Pentru Albert Dürer exista o pluralitate de tipuri de proporţii. El considera că arta este ascunsă în natură şi pentru a o extrage trebuie să stăpânim şi arta şi natura;
- *proporţiile reprezentării materiale* în operă. Prin acest gen de proporţii înţelegem o raportare la diegeză cu un anumit tip de scară (spaţială sau temporală). O aceeaşi operă poate întrebuinţa mai multe scări (a reduce sau a mări anumite elemente mai mult decât pe altele). Se pot face în acest caz deformări expresive pentru a crea un anumit ethos: corpuri şi umbre alungite pentru a da un aer de eleganţă, exagerări caricaturale etc.;
- *proporţiile operei* sau *a elementelor* sale în raport cu dimensiunea sa totală. Proporţiile elementelor relevă compoziţia. Este esenţial, de exemplu, ca cutare element să ocupe un loc mai important sau mai redus pentru a produce un anumit efect. Aceste variaţii de proporţii pot ţine de concepţia creatorului cât şi de tradiţiile estetice sau filosofice. Actualmente, proporţiile între dimensiunile de ansamblu ale unei opere au o tendinţă de standardizare şi ele sunt cunoscute în practica şi teoria fiecărei arte;
- *proporţiile între dimensiunea operei şi lumea reală* în care ea este situată, plantată în cazul arhitecturii (într-o localitate mai mare sau mai mică, într-un spaţiu montan sau de şes etc.).

Estetica simbolică a proporţiilor. Deşi această problemă este foarte veche, ea răspunde dorinţei logice de a acorda cel mai

important loc în structura şi compoziţia unei opere elementelor încărcare cu un mesaj mai mare. S-au utilizat proporţii spaţiale simbolice în arta egipteană şi hindusă, în figurarea unor scări diferite pentru personaje cu o demnitate specială: personaje divine, regale etc., iar anumitor proporţii li s-au acordat chiar valori magice: cerul, soarele şi anumitor personaje de legendă.

Estetica matematică a priori. Invălmăşite în simbolismul proporţiilor, larg cultivate în Evul Mediu şi Renaştere, relaţiile matematice calculează cu exactitate proporţiile în operă, în funcţie de frumuseţea recunoscută a operei în ea însăşi. Se pleacă de la frumuseţea spirituală a unei relaţii abstracte pentru a se ajunge la o aplicaţie concretă. Aceste relaţii de frumuseţe abstracte au plecat în genere de la teoriile pitagoreice şi platoniciene (teoria armoniei cosmice, teoria sferelor, compoziţia matematică a infinitului lumii).

Un privilegiu special a fost acordat unor proporţii aritmetico-geometrice, care se considera a fi cele mai utile pentru a obţine efecte de frumuseţe. Acestea sunt trei la număr, din unsprezece posibile:

a) $\frac{a-b}{b-c}=\frac{a}{a}=1$ Diferenţele între termenii succesivi sunt egali şi mijlocul este media aritmetică a celor 2 extreme.

b) $\frac{a-b}{b-c}=\frac{a}{b}$ Produsul extremelor este egal cu pătratul mijlocului.

c) $\frac{a-b}{a-c}=\frac{a}{c}$ Intre cei doi termeni proporţia diapentă face din termenul mare o dată şi jumătate termenul mic.

Toate aceste proporţii sunt considerate raţionale, însemnând pur şi simplu că termenii sunt comensurabili (această problemă este amplu analizată de Matila Ghyka, în Estetica şi teoria artei, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981).

Estetica comparativă a proporţiilor. Aceasta derivă mult din teoriile precedente şi din ideile platoniciene. Este vorba aici de a stabili proporţii abstracte care s-ar putea aplica diferitor arte şi de a se transfera de la una la alta anumite influenţe. Din acest punct de vedere se consideră că este o corespondenţă de proporţii între muzică şi artele plastice, între culori, sunete şi volume.

Florentinii din Renaştere au cultivat astfel de concordanţe. Botticelli, plasează figura centrală a *Primăverii* sau *Naşterea lui Venus*, nu exact în mijlocul tabloului, ci uşor mai spre dreapta, divizând lungimea după o proporţie muzicală (această problemă este în detaliu analizată în Et. Souriau în La Correspondance des arts).

Estetica experimentală a proporţiilor. Această problemă apare în secolul XIX şi a debutat cu studii asupra proporţiilor, cu scopul de a verifica ştiinţific valorile enunţurilor empirice sau a priori. Psihologul Fechner a insistat mai ales asupra proporţiilor sau secţiunii de aur, asupra legăturilor dintre sunete şi culori, asupra percepţiei volumelor şi a relaţiilor dintre acestea. La Iaşi s-au preocupat special de aceste probleme în secolul XX profesorii Grüber şi C.Fedeleş, formaţi la laboratoarele de psihologie experimentală din Germania.

g. *Ritmul.* In estetica generală noţiunea de ritm are o deosebită valoare. Cuvântul ritm vine din grecescul *rhuthmos* care în sensul său iniţial însemna manieră de a colora (rhein = culoare). Platon a făcut din acest cuvânt un termen cu semnificaţie estetică, întrebuinţându-l în Banchetul 187 b-c, unde ritmul este indicat ca o opoziţie, apoi un acord, de la repede la lent, în poezie şi în muzică. Platon îl mai defineşte şi în Legile 665 a, ca "ordine în mişcare". Apoi Aristotel îl extinde la proză pentru ca apoi să-l întâlnim cu înţelesul de ritm în spaţiu, unde ideea de ritm natural reglează "devenirea lumii". Noţiunea de ritm

este astfel consolidată pentru totdeauna. Ritmul este după compozitorul francez Vincent d'Indy "ordinea şi proporţia în spaţiu şi timp" care echilibrează un cadru spaţio-temporal, idee valoroasă în toate artele. Ritmul produce ordonarea liniilor, formelor, culorilor, mişcărilor şi sunetelor.

Noţiunea de ritm are o foarte mare întrebuinţare în muzică (ritmul şi accentul, ritmul şi măsura), în arta dansului, în literatură dar şi în arhitectură, sculptură şi pictură. Aşa cum ritmul muzical sau literar se încadrează în timp, tot aşa şi în arhitectură, care este un fel de muzică inscrisă în spaţiu, ritmul are valoarea sa. O faţadă a unei case sau un monument nu este numai un perete nud sau un volum; deschiderile, uşile şi ferestrele se distribuie după o anumită ordine şi proporţie care creează ritmul. Intr-o colonadă aşezarea în spaţiu cunoaşte ritmuri cerute de ochi. Capitelurile, antablamentele uşilor, elementele de acoperiş, curbele şi contra-curbele sunt accente care rup monotonia şi, prin ritm dau viaţă edificiului. In fiecare epocă şi stil ritmul cunoaşte caracteristici specifice.

In sculptură ritmul este şi mai evident, când în cazul statuilor, acesta le determină echilibrul, atitudinea, gestul şi întreaga viaţă interioară. Ritmul statuii, este un gest în spaţiu, este şi o funcţie de evoluţie temporală.

In pictură ritmul intervine cu putere în concepţia internă a unui tablou şi în compoziţia sa. El intervine în diagonale şi orizontale, în curbe şi volume, în umbre şi lumini. Analiza unui tablou înseamnă punerea în evidenţă a ritmului intern al operei, mişcarea liniilor, accentele, liniile de forţă, ordinea în timp şi proporţia în spaţiu. Atât artele spaţiului cât şi artele timpului ne oferă senzaţii vizuale sau auditive, funcţie de ritmurile în care sunt construite, ritmuri care dau frumuseţea internă a operei respective.

Ritmul este în acelaşi timp şi un element specific în planul vieţii. El poate fi simplu, complicat, compus sau ascuns, după cum poate fi alternat sau în succesiune, dar totdeauna se prezintă ca o suită în continuitate, ca o variaţie armonioasă care se

manifestă într-o ordine crescândă sau descrescândă de elemente dispuse grupal sau individual. Ritmul creează senzația de mișcare sau de direcționare. Prin ritm o compoziție artistică poate da senzația de creștere în intensitate spre un punct final, culminant, sau descrește în intensitate, ceea ce sugerează senzația fie de tranziție, fie de neliniște sau final.

4. Categoria estetică de comic

Geneza socială a comicului. Comicul este prin excelență un fenomen social. El este identificat numai în zona umanului. Genetic, comicul apare ca rezultat al unui act de cunoaștere estetică operat asupra omului și a raporturilor umane surprinse în ipostaza lor contradictorie. Această ipostază a contradictoriului îmbracă numeroase aspecte, din care vom enumera doar câteva: contrastul între scop și mijloc, între esență și aparență, între dorință și realitate etc. Comicul are și un caracter axiologic pentru că, în forma în care se manifestă, el este o valoare care măsoară, estimează, diferențiază și așează pe o anumită scară socială personajele care intră în zona comicului.

Comicul, așadar, există ca o calitate obiectivă în textura vieții sociale, în ființa umană, în structura socială de ansamblu. El se poate manifestă și în forma contrastelor disimulate cu implicații social-istorice complexe, dar totdeauna prin forme particulare de manifestare, diferite de la popor la popor, de la o cultură la alta, de la individ la individ.

Se consideră, pe bună dreptate, că ceea ce asigură perenitatea esteticului, este, paradoxal, imposibilitatea sa de a oferi marilor probleme ale vieții și ale artei o soluție definitivă. Deși comicul oferă o varietate terminologică mai bogată decât tragicul, corolarul unei bogății existente, comicul a beneficiat și încă beneficiază de o varietate de abordări științifice de expresie infinit mai largi. O anchetă în această privință ar fi revelatorie dacă s-ar lua în atenție multitudinea de termeni sub care se manifestă familia comicului. Dacă în ce privește tragicul,

numărul formelor de manifestare nu a depășit cifra de circa 10, în schimb noțiunile referitoare la comic au atins cifra de 165. De aceea este foarte dificil să definim comicul pentru că aceasta ar însemna să închidem comicul într-o definiție, care oricât de completă ni s-ar părea, ea nu este capabilă să surprindă larga varietate de nuanțe.

Comicul, prin efectele sale de purificare socială, de sancționare a moravurilor și năravurilor din diverse etape ale istoriei și din diverse societăți, a fost supus unui tratament unilateral, fiind considerat fie ca efect al unuia din elementele sale consubstanțiale - râsul, fie asociat cu una din formele sale de manifestare, sau chiar opus acesteia - satira (cum a procedat Hegel). Si într-un caz și în altul, structura comicului a fost lovită în articulațiile sale vitale, estetice și etice, în capacitatea sa emoțională, în chiar unitatea sa conceptuală de forțele ostile schimbării. Totuși comicul este și trebuie să fie considerat ca un fenomen unic și multiplu in același timp. Este unic prin geneză și structură, este multiplu prin varietatea formelor și nuanțelor lui de manifestare. Diversitatea modalităților în care apare comicul nu împietează unicitatea sa. Comicul este dificil de abordat și din punct de vedere teoretic și din punct de vedere practic. La dificultățile obiective de interpretare, clasificare și analiză a esenței acestuia, se adaugă și atitudinea uneori disprețuitoare a filosofilor și oamenilor de știință cu privire la acest gen de artă.

Se știe că oamenii simpli, din totdeauna și de pe toate meridianele, au manifestat o simpatie nelimitată față de comic și comedie ca instrument de producere a comicului. Dimpotrivă, oamenii mărginiți și șarlatanii au urât și urăsc pe cei care au pus la punct mecanismul comicului, pe cei care interpretează nuanțele comicului, mai ales când acesta își atinge ținta, mergând până la denigrare și interzicere a comicului spiritual. De aproape totdeauna, comedia, și în special comedia satirică, a provocat panică și teamă celor vizați de efectele comicului său.

Comicul este legat prin toate firele sale de societate, de faptele oamenilor care, se știe, unele sunt reușite altele nereușite,

unele sunt vechi şi perimate, altele sunt noi şi aşteptate, apreciate. In genere comicul a sancţionat ceea ce este caduc, ceea ce este perimat, ceea ce împiedică evoluţia şi dezvoltarea.

Prin diferenţă de alte genuri artistice şi concepte estetice ale căror premise posibile şi realizabile se găsesc şi în natură (frumosul, sublimul, monumentalul) ,comicul îşi găseşte sursa de existenţă numai în societate. Obiectul său îşi datorează valenţele estetice tocmai contradicţiilor însumate între aparenţă şi esenţă, între aparenţa unei structuri străine şi esenţa sa variabilă. Pe plan artistic acest tip de contradicţie este ilustrat convingător în comedia clasică, unde de obicei, personajele comice produc greşeli de comportament şi erori de gândire, care în final prin absurdul lor produc râs şi ilaritate. De aici rezultă că sursa comicului se află în absurdul contrastului manifestat în textura socială.

In ce priveşte maniera de a aborda teoretic *absurdul*, ca sursă de comic, este de precizat că s-a accentuat odată cu apariţia teatrului absurdului, numit de T. Gautier, drept comic extravagant. S-a considerat că mobilul comicului ar fi absurdul realizat sub o formă concretă, absurditatea vizibilă sau aparenţa de absurditate, ceea ce este absurd pe de o parte şi normal de alta. Nu este absurd ceea ce naşte comicul, ci mai degrabă este comic ceea ce este absurd. H. Bergson spunea că personajul lui Cervantes, Don Quijote vede oameni acolo unde de fapt erau mori de vânt. Aici e vorba de o inversiune particulară de sens comun care pretinde lucrurilor să se muleze după nişte idei fixe. La Don Quijote comicul rezidă în obsesia unei idei fixe, a unor amintiri obsedante care vor să modeleze şi să supună realitatea. Iată deci, pe scurt, esenţa socială a comicului.

Analiza comicului impune cunoaşterea a trei aspecte: a *comicului* ca fenomen social, a *comediei* ca gen de artă, al *râsului* produs de comic.

a. *Conţinutul comicului.* Comicul este un fenomen social, dar este şi o formă de creaţie ca oricare alta. El se exprimă ca o atitudine critică de contestare, de neacceptare şi dispreţ faţă de

ceva învechit, caduc, sau disproporţionat, faţă de ceva ridicol. Simţul comicului în substanţa sa nu poate fi decât sarcastic, caustic şi necruţător. De aceea acest simţ, în toate formele sale de manifestare conţine un element satiric, ofensiv şi de ostilitate. Treptele criticii comice au o gamă care pleacă de la bonomie (naivitate) şi ajung la satiră şi farsă. Uneori comicul este şi o antipatie, fiindcă ridiculizează caractere, gesturi, principii etc.

Procedeul comicului în general este demascarea, denunţarea imposturii, a falsităţii şi aparenţelor de orice fel. Comicul implică însă şi o mare responsabilitate faţă de actul de acuzare şi condamnare pe care-l rosteşte şi-l promovează. El se fundamentează pe libertatea de gândire şi pe independenţa celui care acuză. Simţul comicului este, aşadar, proporţional cu satisfacţia diferenţei avantajoase, a distanţei dominatoare dintre noi şi obiectul hazului, al orgoliului reflectat în micimea celorlalţi, uneori al refulării şi înfrângerii care îşi ia revanşa. Este cunoscut că oamenii modeşti, spiritele simple, timoraţii, conformiştii de orice fel, copii nu au sau nu au suficient de dezvoltat simţul comicului pentru că în general nu au experienţă şi nu cunosc suficient diversele nuanţe contradictorii ale vieţii.

Pe de altă parte însă, vindicativii, vanitoşii, orgolioşii, spiritele inteligente, tăioase şi lucide îşi fac din cultivarea comicului un principiu de conduită. Tehnica folosită constă în identificarea inferiorităţii obiectului ridiculizat, în devalorizarea şi diminuarea acestuia, şi în final, în dispreţul acestui personaj sau obiect. Din cele expuse rezultă că genul comic este cel mai filosofic dintre genuri, că este diametral opus ilarităţii goale specifică fiinţelor comune şi superficiale care nu pun în râsul lor nimic, nici o idee de oarecare preţ.

Sentimentul comic adevărat priveşte lumea dintr-o perspectivă universală şi absolută a cărei ignorare, contrarietate sau bagatelizare irită şi incită. Comicul surprinde un dezechilibru, o incongruenţă de substanţă, o inconsistenţă, o diformitate, o monstruozitate. In perioada Renaşterii s-au alcătuit adevărate liste de diformităţi rizibile şi inventare de teme comice. Dar e de

subliniat că tipologia situaţiilor comice uneori se suprapune peste tabloul valorilor şi mai ales a celor în descompunere. Devierea de la adevăr şi ordine logică produce comicul paradoxului, calamburul, satira şi absurdul. Violarea unei norme colective de conduită sau de credinţă într-o valoare, indiferent de forme (distracţie, rigiditate, gafă, stridenţă etc.) sau cadru social (moravuri, conduită publică, limbaj, gesturi) atrage pe loc sancţionarea acestui tip de ridicol.

Comicul are predilecţie specială pentru degradările şi viciile morale unde diformitatea şi caricaturalul se individualizează şi se personalizează. Răutatea, josnicia, prostia, invidia, pedanteria, bigotismul, lăcomia, înşelătoria etc., apar ca adevărate antiteze şi negări ale valorilor morale şi de aceea, ele sunt primele supuse sancţiunii comice şi date pradă râsului.

Am văzut conţinutul comicului ca avându-şi sursa în contraste. Contraste însă există peste tot. Unele contraste formează armonia, formează compoziţia, unitatea, altele dimpotrivă, sunt contraste false. Tocmai acestea sunt cele care irită, care violentează conştiinţa, care se înregistrează ca abateri grave de la conduita morală superioară, numai acestea devin comice. Încă Platon în dialogul Philebos 48-49, evidenţia şi sancţiona această formă de ridicol al unor pretinse merite superioare (avere, calităţi fizice, funcţii şi poziţii sociale). Lista rămâne deschisă şi azi tuturor formelor moderne de impostură, simulare, afectare. Siguranţa de sine, suficienţa, grandomania, pretenţiile umflate, complexul de superioritate, sunt doar câteva care se adaugă la lista deschisă de Platon. Falsele asemuiri şi amăgiri reperate în toate epocile istorice, lipsa de conţinut şi substanţă, tot ce este contrar realităţii veritabile se "nimiceşte", în spirit hegelian, prin sine însuşi, prin cădere în ridicol. Conflictul dintre fond şi forme, dintre pretenţii şi realitate este satirizat cu un robust simţ al comicului la Eminescu şi Caragiale. Eminescu scria că cea mai comică noţiune românească e *moftul*, antiteză neîmpăcată şi-n sine atât de ridicolă dintre aparenţa exterioară şi fondul intern. Cele mai antitetice şi mai comice caractere se

găsesc în Moftangiul. Comica existenţă surprinsă de un redactor de la Moftul Român e adecvată: "Ridicol e acela care n-are talent şi nu vrea să ştie că nu-l are şi, vrând în ruptul capului să dea dovezi pozitive că-l are, dă una peste alta, dovezi că nu-l are". Mimarea gestului creaţiei, naivitatea, infantilismul, sunt exemple de contravenţie ridicolă la o realitate inexistentă.

Spiritul comic priveşte ridicolul de undeva de sus, mult deasupra convulsiei contradicţiilor curente, contemplate la rece, lucid şi obiectiv, distant şi obiectiv. Intre obiectul comic şi conştiinţa creatorului de comic se impune distanţa neparticipării, a observaţiei impersonale, "anestezia inimii", de indiferenţă şi supremaţie, de intelectualitate şi lipsă de simpatie.

Aşa cum am văzut tragicul ne copleşeşte, comicul se lasă dominat şi gustat în condiţii de bună dispoziţie vitală, de relaxare, confort interior. Indiferenţa şi detaşarea înseamnă posibilitatea destinderii, a stării de contemplativitate, de privitor ca la teatru. Numai cine are această predispoziţie a spectacolului comic îl poate percepe şi evoca în esenţă ca "joc al existenţei". T. Maiorescu observa judicios că "înapoia fiecărei comedii se află o tragedie". Plăcerea comică este totdeauna dezinteresată, oricât de impure i-ar fi manifestările curente. Condiţia fundamentală a distanţării este luciditatea, părăsirea ingenuităţii şi stării de inocenţă, vigilenţa cerebrală, auto-reflectarea prin dedublare.

Comicul cunoaşte şi o serie de manifestări particulare. Intre acestea putem enumera ironia, humorul, satira şi farsa.

Ironia ca şi humorul sunt forme de negaţie, de contestaţie şi de contradicţie. Ironia este o formă critică ce asigură tranziţia de la estetic la etic, iar umorul face trecerea de la stadiul moral la cel religios, cum spunea S.Kirkegaard. Schlegel considera, la rândul său, că ironia este o frumuseţe logică şi că filosofia este patria ironiei, este spaţiul în care se îmbină frumosul şi logicul. Ironia vede înainte, este anticipativă, umorul e retrospectiv. Ironia este fermentul care menţine spiritul uman într-o continuă mobilitate. Comicul provoacă râsul tonic, ironia doar surâsul, umorul - surâsul duios şi superior. Ironia a trecut istoriceşte prin anumite

faze: faza antică reprezentată cel mai bine prin Socrate; faza modernă din Renaştere şi faza romantică în care ironia a devenit malițioasă, rea şi chiar distructivă.

Humorul după cum am văzut se îmbină într-o anumită măsură cu ironia. Humorul este un cuvânt de origine franceză adaptat şi asimilat în cultura literară engleză, dar azi generalizat în întreaga cultură europeană. Noțiunea de humor are mai multe sensuri: acela de stare de spirit glumeață, frapantă prin bizareria sa. Tipul de humor englez pare a fi cel mai bine realizat în scrierile lui J.Swift şi G.B.Shaw. Humorul este ceva insolit în comic, ceva cu o nuanță de brutalitate şi de malițiozitate.

Intr-un alt sens humorul se dezvoltă odată cu romantismul, care reluând ideea de fantezie şi capricios se dezvoltă în cadrul acesteia şi apare ca un amestec de caraghios şi tristețe (Shakespeare, Sterne, Hoffmann, H.Heine).

Un al treilea sens, care mai este actual, face din humor o euforie cu dublu fond: se glumeşte pe un plan ludic dar şi pe un plan serios.

Humorul decent este o specie de comic care te face să râzi, dar există şi o altă specie de humor care nu face parte din comic şi care este răutăcios şi malign. In acest sens se poate vorbi de *humorul negru cel* care nu-şi are originea în logica frumosului, ci apare datorită intervenției unui obiect, ceva abominabil cum ar fi moartea de exemplu, sau anumite suferințe. El este satiric dar nu polemic. Acest gen de humor corespunde unor vederi pesimiste cu aspect tragic.

Humorul satiric este sensibil şi pleacă de la judecăți cu aparențe inverse, de aceea, se asociază cu ironia.

Un alt gen de humor este cel de *distanțare vis-à-vis de sine şi de real*. El nu comportă în principal o judecată de valoare, nu este nici polemic, nici nu blamează realitatea. El exprimă doar o îndoială generală. Humoristul nu se ia aici nici pe sine în serios, el afectează o profundă gravitate pentru că fondul acestui humor este existențial, jucând pe iluzia unei lumi a aparențelor.

Satira este un amestec de proză şi versuri construită cu scopul de a mustra. Ea a fost mai ales folosită în antichitate la romani de către Horațiu. Satira se dezvoltă pe antiteza dintre corupția societății şi idealurile de viață ale poetului şi scriitorului. Termenul de satiră este folosit pentru a desemna orice fel de scriere cu caracter critic şi ironic. După gradul de intensitate a ironiei, satirele se pot grupa în: satire amabile, când ironia este fină şi mai puțin usturătoare; satira vehementă, când ironia trece la batjocură şi la violență de limbaj; satira socială, morală, politică şi literară, sunt alte forme care se dezvoltă paralel sau împreună cu cele precedente.

O altă formă mai puțin cultivată este *farsa* care se prezintă ca o comedie uşoară în care comicul reiese din situații hazlii, din bufonerie, păcăleli, feste, clovnerii, iar producătorul acestora este perceput de cele mai multe ori ca un om neserios, impostor şi i se spune farsor.

b. *Comedia ca gen de artă*. Termenul de comedie nu se reduce numai la activitatea teatrală. După Aristotel, *comazo* (a merge în procesiune) plus ode (cântec), în timp se transformă în comodeo, comodia, cu derivatele comos, sărbătoare şi trupă a lui Dyonisos şi comestis (participanți la sărbătoarea dionisiacă). După cum se ştie, comedia a avut şi o ascendență licențioasă, spectaculară, deschisă bufoneriilor şi distracțiilor joase de circ, dar în timp acestea s-au transformat.

Accentul comediei, ca gen de artă, pe aspectul teatral-dramatic în sensul reprezentării ridicolului şi al producerii râsului se constată încă din antichitatea greacă. După Cicero, comedia este o *imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritates*, oglinda vieții, după N.Boileau. Boileau considera în lucrarea sa l'Art poetique, III: "Comedia dezvoltă metoda observației exacte, minuțioase, morale şi sociale, este de fapt o imitație exagerată"(22, p.III), deci o creație, o acțiune imaginară. Când este gândită în interiorul celei mai largi sfere, comedia îşi defineşte cu greu specificul. Genul proxim ar fi poezia (Carmina), drama, fabula, poemul dramatic. In felul acesta comedia preia

toate ambiguitățile ideii de dramă și poezie, întreaga oscilare între conceptul de spectacol și de creație literară sau muzicală, indiferent de gen, construcție sau întindere.

Când evocă viața din casa lui Odiseu, Homer compune un fel de comedie de moravuri și caractere. La fel Divina Comedie de Dante Aliquieri, apare ca o narațiune poetică, inițial tragică, apoi fericit încheiată, dovadă Infernul, Purgatoriul, Paradisul. Fabulele lui La Fontaine sunt o suplă comedie într-o suită de acte diferite delegate animalelor. Comedie umană a lui H. de Balzac este străbătură de ideea și metafora comediei. Opera bufă din muzica cultă, în fond este tot o comedie, dar cântată: "Bărbierul din Sevillia de Rossini, "Flautul Fermecat", "Răpirea din Serai", Nunta lui Figaro" de Mozzart etc. Comedia, practic, se poate extinde la toate genurile de artă, poate cu excepția arhitecturii.

Varietatea speciilor comediei, abundența criteriilor de clasificare, amestecul, mai mult sau mai puțin, între estetic și extra-estetic, produc o serie de confuzii. Efectele interferenței dintre teatrul dramatic și cel comic sunt și specii de comedie, așa-zis industriale, comerciale, profesionale. Văzând istoric evoluția comediei vom constata că mimusul antic, comedia dell arte, ori comedia sostenuta, comedia erudita, comedia - balet, specifice perioadei moderne, apoi în zilele noastre comedia bulevardieră și vodevilul sunt specii ale comediei.

In general genurile comediei se grupează după liniile de forță ale subiectelor comice, după tehnica folosită, după limbaj, după tipul de intrigă, după caracterele și moravurile surprinse etc. Astfel, am putea avea după aceste clasificări: 1. comedia de intrigă cu variantele (comedia erorilor, farsa, comedia de capă și spadă); 2. comedia de caracter și moravuri; 3. comedia mixtă (tragi-comedia) cu formele ei de manifestare (drama comică, farsa tragică, comedia neagră, infra-tragedia, comedia absurdă).

Există și o accepțiune negativă a ideii de comedie, produsă prin contaminare teatrală excesivă la nivel artificial și cabotin. In această speță intră sintagme ca acestea: "comedie curată", "joacă comedie", "mare comedie" ș.a. Aceste sintagme sancționează

simularea, contrafacerea, minciuna, nesinceritatea. Comedia este uneori respinsă în numele ideii de verosimil, sau al ideii de autenticitate. Este adevărat că o comedie nu poate surprinde toate aspectele de profunzime ale vieții și se oprește uneori la suprafață, plutind chiar în superficialități, dar oricum rămâne un instrument de îndreptare a moravurilor cu toate insuficiențele ei constructive.

c. *Râsul ca efect al comicului.* Din punct de vedere social râsul este o facultate conștientă specific umană, provocată de anumite disonanțe petrecute în structura vieții sociale. Din punct de vedere psihologic, râsul este considerat un act emoțional, expresiv angajând mișcări faciale expansive, respirație frenetică, fonație ritmică și rezultând dintr-o exaltare euforică.

Râsul este un act comunicativ specific uman și este un comportament învățat, legat în mare măsură de organizarea personalității. Prin râs se pun în mișcare, după opiniile specialiștilor, peste 100 de mușchi. De aceea râsul a cunoscut interpretări diferite în cursul istoriei. De exemplu T.Hobbes interpreta râsul ca expresie a unui sentiment de superioritate; A.Bain - ca efect al observării unei degradări sau regresiuni; S.Freud - considera râsul ca o regresiune spre o situație infantilă; H.Bergson - considera că râsul se produce ori de câte ori în locul reacției inteligente și adaptate a subiectului intervine o reacție automată și inadaptată.

De fapt, în realitate râsul îndeplinește o funcție catharsică de eliberare a psihicului uman de tensiunile generate de anumite contradicții interne sau externe. In estetică se face deosebirea între râsul comic, cel care are ca obiect anumite discrepanțe sociale sau comportamentale și râsul hedomic în care se exprimă starea generală de excitare, exuberanță și plăcere cu caracter biologic. Această categorie de râs nu are legături profunde sau de loc cu semnificații intelectuale ale vieții. De asemenea, în estetică facem deosebire și de râsul patologic, considerat ca un râs fără motiv social adecvat, neasociat cu stări afective corespunzătoare. Această formă de râs poate produce efecte

catharsice într-o anumită măsură, dar în general acesta este un simptom patologic de epilepsie, encefalite, scleroză în plăci sau a unor afecţiuni psihice.

5. Tragicul ca fenomen social.

Ca şi comicul, *tragicul* este un fenomen social şi are sens numai în societate şi prin societate. Tragicul este un ethos care se constituie în relaţiile de coliziune ale unor forţe sociale opuse. In această ipostază tragicul se pretează şi la o definiţie generală cu caracter filosofic, realizată prin categoria estetică de tragic. Aceasta desemnează totalitatea fenomenelor şi evenimentelor sociale de acest tip. Deoarece se manifestă cu diferite intensităţi şi frecvenţe în societate, tragicul, ca atare impune o succintă analiză teoretică.

Din punct de vedere istoric tragicul se asociază cu ansamblul suferinţelor umane percepute în societate prin perspectiva unor valori. Aristotel este primul care introduce în Poetica sa conceptul de tragic, explicându-l mai ales cu privire la genul de artă teatrală. El este definit ca fenomenul ce trezeşte *milă şi spaimă.* In Evul Mediu, conceptul de tragic este continuat ca o imagine a ideii aristotelice. Dante înţelege tragedia ca o existenţă oribilă. Iar mai aproape de zilele noastre, Schopenhauer înţelege tragicul ca fiind latura teribilă a vieţii şi îl leagă de hazard şi eroare.

După cum observăm, cei care s-au ocupat de tragic au accentuat latura suferinţei, a hazardului, a înfricoşătorului. Pentru toţi aceştia tragicul este presimţit şi nu ştiut sau cunoscut în prealabil, el vine ca un trăsnet.

Trecând la o succintă analiză a conceptului de tragic constatăm următoarele: a. Tragicul este o categorie estetică a intensităţii. Ca şi dramaticul sau epicul, tragicul este o categorie forte, ceea ce nu înseamnă că exclude total blândeţea sau delicateţea. Un caz fin, fragil poate lua aspect tragic printr-o ameninţare care se constituie şi care riscă să spulbere prin forţa sa

ameninţătoare acest caz. b. Tragicul pe de altă parte defineşte o categorie de conflicte. De exemplu, un ansamblu de forţe viguroase, coordonate între ele se pot constitui într-o ameninţare care să învingă cu uşurinţă anumite obstacole şi să provoace tragedii incalculabile pentru omenire (de exemplu terorismul contemporan). In acest caz, tragicul desemnează conflictul dintre forţa ameninţătoare şi forţa care se împotriveşte acesteia. c. Tragicul poate fi interpretat şi ca o categoria a profundului. Aici înţelesul tragicului începe a se distanţa de dramatic, căci dramaticul poate fi profund, dar nu în mod necesar, pe când tragicul este totdeauna profund, el nu este niciodată superficial. d. Tragicul este o categorie a nenorocirii ineluctabile. In dramatic oricât de încleştată şi dificilă ar fi lupta dintre forţele aflate în conflict, mai există o soluţie până în ultimul moment, în tragic, dimpotrivă nu mai există nici o alternativă. e. Tragicul este şi o categorie a măreţiei. Măreţia tragicului este determinată de imensitatea forţei sale, de ineluctabilul deznodământului pe care îl poate produce. De aceea, eroul tragic şi acţiunea tragică în acest caz se înscriu pe axa valorilor. Această acţiune în zona valorilor, ca un conflict între sensuri ale vieţii, angajează personajele în parametrii eroismului şi ai nobleţei. Eroul tragic nu dă înapoi, nu abdică, pentru că el se apără în numele unei cauze juste, sau atacă în numele unor valori perene.

Putem constata şi anumite *varietăţi de tragic.* Caracteristicile tragicului se pretează la anumite varietăţi de manifestare, de unde şi multe controverse şi discuţii despre tragic în literatura de specialitate. Unele din aceste controverse pleacă de la condiţia socială şi psihologică în care se produce tragicul. Alte discuţii au plecat de la observaţia că societatea nu joacă nici un rol în desfăşurarea tragicului şi că omul se găseşte faţă în faţă numai cu Dumnezeu, de unde concluzia că tragicul este o fatalitate, că singura salvare depinde numai de graţia divină.

După varietatea forţelor care se înfruntă pe terenul tragicului putem găsi următoarele forme de tragic: a. *Forţe aparţinând lumii* (societăţii, legilor naturale ale eredităţii), sau

supranaturale şi *transcendentale* (destin, Dumnezeu). b. *Forţe personale* sau *impersonale*. Primele ţin de voinţa cuiva care poate decide soarta unor oameni şi tragismul vieţii lor. Forţele impersonale nefiind raţionale, nu pot fi îmblânzite, sunt inexorabile pentru că nu gândesc şi ca atare ele acţionează c. *Forţe interioare sau exterioare*. Tragicul rezultă aici şi din neputinţa de a ne opune forţelor din interiorul nostru (instincte, dorinţe necontrolate, impulsuri nejudecate etc.), sau din intervenţia provocată de anumite coliziuni ale civilizaţiei. d. *Forţe de atac şi forţe de rezistenţă*. In astfel de situaţii eroul tragic care vrea să facă ceva şi se angajează în numele unor idealuri, întâmpină o rezistenţă înverşunată din partea forţelor opuse, conservatoare, de unde acţiunea poate fi lipsită de succes, şi uneori pierdută pentru totdeauna ca şansă pentru istorie.

Varietatea formelor de tragic mai depinde, pe de altă parte, şi de varietatea valorilor puse în joc, (valori morale, ştiinţifice, religioase, militare, sociale). In conflicte oamenii şi forţele umane se pot sacrifica şi pentru una sau alta din aceste valori sau din antivalorile lor. In tragic este implicată însă şi varietatea aspectelor fundamentale ale esenţei umane. Autorii tragici, nu toţi au acelaşi mod de a privi omul şi formele în care se manifestă esenţa sa. Unii văd numai pe omul individual în relaţii cu societatea, alţii privesc numai libertatea metafizică a omului (existenţialismul), iar o a treia categorie văd omul doar ca o ocazie pentru divinitate, pentru a-şi manifesta justiţia şi clemenţa (tomismul).

Aşadar, categoria estetică de tragic desemnează pieirea unor valori umane care nu şi-au epuizat încă resursele de care dispun. Tragicul înfricoşează şi înalţă, striveşte şi purifică. Totuşi pieirea valorilor e întovărăşită de certitudinea unui ideal, din care cauză acest ideal îşi găseşte noi adepţi, gata oricând de noi sacrificii. Posibilităţile coliziunii tragice, a înfruntărilor sociale, sunt conţinute în antinomiile vieţii şi morţii. Tragicul se naşte permanent din starea conflictuală, din inegalitatea socială de

şanse, din înfruntarea cu anumite întâmplări care configurează destine tragice etc.

Putem vorbi şi de o *distribuţie a tragicului pe zone de existenţă*, unde vom constata că el poate exista în societate, în relaţiile societăţii cu natura şi în artă. Referindu-ne la natură putem constata anumite indicii ale tragicului rezultate din apariţia unor fenomene sau evenimente naturale (seisme, coliziuni naturale, cosmice, etc.) care pot da naştere la pierderi imense pe scara vieţii şi aduce grave atingeri societăţii. Jalea, melancolia, durerea pot fi întâlnite foarte des, dar valoarea tragică a acestora nu este percepută în natură, nici măcar la cele mai evoluate specii, ci numai în viaţa socială. Piatra, vegetalul şi animalul, oricâte degradări şi violenţe ar înregistra nu cunosc tragicul. Insensibilitatea senzorială a acestora rezultă din gradele de organizare a naturii, din registrul fiinţei neajunsă la maturitatea socială. Acestei zone a fiinţării îi este caracteristică numai necesitatea pură.

In ceea ce priveşte *ordinea umană*, deşi aceasta poate fi interpretată şi ca o ambiguitate ontologică, supusă deopotrivă cadrului cauzalităţii naturale dar şi celei sociale (spirituale), tragicul subzistă ca o valoare, ca un sens pierdut, reflectat în conştiinţa indivizilor umani. Omul este limita şi depăşirea limitei în planul fiinţei spirituale. Libertatea sa este în tragic libertatea celui îngrădit şi limitat de necesitate, iar pe de altă parte, este şi libertatea gândului îngrădit şi limitat în proiectul său de a trece limitele.

Actul creator şi opera umană ca faptă istorică sunt cele două modalităţi de angajare în desfăşurarea tragicului. Opera este produsul dialogului solitar dintre conştiinţă şi limită. Fapta este produsul dialogului dintre conştiinţă şi limită, afirmat pe scena lumii. Pesimismul, din această perspectivă reprezintă incapacitatea conştiinţei de a sesiza prezenţa răului în sfera tragicului. El poate duce la anularea tragicului în două moduri: prin relativizarea limitei absolute, care duce la anularea tragicului existenţial şi prin absolutizarea limitei relative, care trimite la

anularea tragicului istoriei şi postularea unui paradis terestru. Orice tentativă de anulare a tragicului reprezintă o formă a desolidarizării fiinţei umane cu propriul ei statut ontologic, o renunţare la încercarea de a-şi trăi viaţa conform valorilor umane. De aceea, tragicul s-ar putea defini şi ca un paradox: dacă îţi depăşeşti limitele, eşti pedepsit, chiar sacrificat, dacă nu-ţi depăşeşti aceste limite, nu eşti om, trăieşti ca leguma. Aşadar, atitudinea faţă de limită constituie conţinutul tragicului.

Conţinutul tragicului constituie miezul concepţiei despre lume, dar această concepţie despre lume se poate comunica în cel mai bun caz cu ajutorul artelor. Acestea, aproape în totalitate, pot să exprime tragicul cu mijloace proprii în forme în care să zguduie conştiinţele, să provoace remuşcări sau fenomene de catharsis şi să ducă la educarea speciei umane în cel mai autentic sens al cuvântului. Se pare că literatura este cea mai aptă dintre arte să reprezinte tragicul. Ea reuneşte, datorită forţei evocatoare a cuvântului, elemente distincte ale muzicii şi ale artelor plastice. In literatură, tragicul se poate înfăţişa în deplina sa evoluţie cauzală, gradat în etape şi zone, şi poate ajunge la un înalt grad de rafinament ca atmosferă. Literatura poate da expresii nestăvilite reflecţiilor şi meditaţiilor, intenţiilor şi plăsmuirii personajelor tragice. In arta literară tragicul dobândeşte latura sa afectivă şi volitivă mai ales prin dramaturgie.

Si muzica poate contribui la exprimarea tragicului. Ea poate să exacerbeze forţele tragice în aşa fel încât să avem senzaţia supraomenescului, a cosmicului, a infinitului şi metafizicului. Nu e nevoie să adopţi concepţia estetică schopenhauriană sau wagneriană ca să admiţi că muzica ne copleşeşte datorită impresiei produse, că percepem lupta dureroasă a forţelor creatoare, zbuciumul şi chinul mecanismului producerii tragicului.

In aceste arte tragicul, exprimă printr-o accentuare cu mijloace specifice *suferinţei* esenţa tragicului. Arta însă nu ia sub observaţiile sale orice fel de tragic, ci numai pe cel conştient, şi cel care prin efectul său are valoare de suferinţă colectivă şi

capacitate de purificare. Iată câteva forme de suferinţă: a. *Suferinţa obişnuită*. Oricâte efecte neobişnuite ar avea în planul vieţii cotidiene, ea rămâne în limite obişnuite şi chiar banale. O astfel de suferinţă nu are nerv şi motivaţie, nu se corelează cu valoarea. Ea este doar rezultatul unui chinuitor conflict între voinţă şi putinţă, nu între raţiune şi simţire, între datorie şi onoare, între cerinţele inimii şi duritatea potrivnică a faptelor. b. *Suferinţa fatidică* este acel gen de suferinţă care ajunge la proporţii ce produc o primejduire şi o prăbuşire ineluctabilă a vieţii, iar efectul emoţional este deosebit de caracteristic. Nenorocirea este mare şi cere multă energie pentru a fi suportată, dar personajul nu poate sfârşi şi nu sfârşeşte din această încleştare. Acest fel de suferinţă nu produce decât în parte efectul tragicului, mai precis al dramaticului. c. *Tragicul de tip aberant şi exhaustiv* desemnează un tragic de tip evoluat dar şi unul neevoluat. Cel evoluat este definit aberant, iar celălalt exhaustiv. Acestea sunt forme de tragic cu deznodământ fericit, cel puţin pentru o parte din personaje.

Din cele analizate până aici rezultă că există în conceptul de tragic următoarele momente pe care le putem sublinia: condiţia tragică, *situaţia tragică, acţiunea tragică, subiectul tragic, limita tragică*. Atunci când sunt întrunite aceste condiţii putem considera că, inevitabil există şi tragedia.

6. Conceptul estetic de sublim

Termenul de *sublim* asupra căruia ne vom concentra atenţia vine din grecescul hupsos, care în sensul său iniţial a însemnat înălţime, elevaţie, culme, şi care mai apoi sub influenţa creştină şi-a adăugat semnificaţia cerului şi depărtările lumii. Termenul în înfăţişarea actuală cu alunecările sale de sens a venit pe filieră latină. La romani substantivul sublimitas însemna înălţime dar şi perfecţiune, grandoare, în timp ce adverbul sublim însemna în înălţimi, în depărtările cerului, ceva infinit, nedeterminat, semnificaţii apropiate de cele din limba greacă. Termenul sublim

a fost pus în circulație în cartea lui Longinus, Peri Hupsos. Longinus a fost un învățat grec, profesor de literatură și filosofie, consilier privat al reginei Zenobia din insula Palmira.

Cel care aduce mărturiile cele mai de preț privind existența reală a presupusului învățat, Longinus, a fost Porpfyrus, fostul său discipol. Unii comentatori ulteriori ai operei lui Longinus s-au îndoit de existența reală a acestuia, numindu-l Pseudo-Longinus. Cartea lui Longinus, cea dintâi lucrare sistematizată și atât de bine argumentată, încât nu o poate evita nimeni când abordează acest subiect, a fost tradusă și comentată, atât în Evul Mediu, Epoca Modernă cât și în cea contemporană. Cea mai bună traducere și comentare din perioada modernă este socotită cea făcută de Nicolas Boileau în anul 1664. Acest tratat a fost, deși cam târziu, tradus și în limba română de către profesorul ieșean Constantin Balmuș în 1935.

Longinus își concepuse lucrarea sa în 35 de capitole în care se pleca de la o definiție explicativă a sublimului, trecând prin mijloacele de expresie ale acestuia, sursele limbajului, formele de manifestare în artă și până la ultimul capitol, care analizează cazurile generale ce conduc la decăderea stilului sublim. Această faimoasă carte a avut în vedere cel puțin trei aspecte evidențiate și în comentariile urmașilor: sublimul ca dimensiune a existenței (sublimul ontologic); sublimul ca dimensiune a trăirii subiective prin contemplare; sublimul ca atitudine umană în fața lumii, și sublimul ca discurs artistic.

Din formularea originară a aspectelor sublimului rezultă că acesta poate semnifica: a. o stare ecstatică, echivalentă cu o comunicare profundă și copleșitoare cu lumea; b. o elevație supremă și plină de demnitate a spiritului; c. o admirabilă stare de uimire născută din relația cu noile orizonturi neașteptate, pline de surprize și nepătruns în semnificația lor. Formulările lui Longinus au fost bogate în semnificații, încât nu le bănuia nici autorul lor. Un traducător medieval al acestei lucrări a fost și Jules Brody care a scos în relief mai ales resortul discret al sufletului omenesc în fața unor situații generatoare de sublim, ca efectul creat în

contact cu valorile sacrului. In cadrul pasiunii și entuziasmului natural, cuprins de o aprinsă stare afectivă, s-a accentuat elevația spirituală, capacitatea de a turna figurile stilistice prin actul de creație poetică, în cea mai fericită modalitate, dându-se astfel curs nobleței expresiei prin care spiritualitatea se exteriorizează.

Până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, când I.Kant va elabora o concepție nouă, capabilă să integreze, dar să și depășească viziunea anterioară despre sublim, acest concept era în mod curent identificat cu frumosul și considerat abordabil numai de estetică, identificat în sfera artelor doar prin poezie și muzică. Fr. Schiller a fost primul care s-a detașat într-o anumită măsură de această poziție când apropia sublimul de frumos, dar în mod frecvent îl situa în zona *infinitului natural*. Poetul german va merge chiar pe linia unor relații antinomice între aceste două concepte, sublim și frumos, poziție oarecum nouă, care a prefigurat, se poate spune, concepția lui Kant. Oricum doctrinele estetice care făceau parte la acea dată din sistemele filosofice, fie în relație cu informația venită pe filieră longiniană, fie printr-o simplă coincidență logică, au susținut idei ca: a. armonia lumii infinite, generatoare de admirație fără margini; b. teza măreției uimitoare a lumii; c. ideea elevării spirituale a omului în condițiile unei existențe generatoare de spectacole sublime; d. sublimul ca act de depășire a singularității; e. aspirația către înnobilare prin tendința de a viza planuri "secrete" din zona existenței sublime; f. determinarea de imbolduri în creația artistică.

Înnoirea concepției despre sublim și diferențierea acesteia de frumos, cu un impact neașteptat de mare asupra artelor, asupra filosofiei artei, a fost săvârșită de filosoful german Immanuel Kant și apoi de G.W.F.Hegel, titanii filosofiei clasice germane. Ei vor fi cei care, într-o manieră originală, au condus teoria sublimului spre o înțelegere modernă și au conturat premisele pentru o elaborare fenomenologică a doctrinei sublimului din zilele noastre.

Kant va aduce în prim plan problema sublimităţii actului moral prin funcţionarea desăvârşită şi perfectă a *imperativului categoric al datoriei morale,* cât şi a atitudinii estetice faţă de acesta, fără a aluneca pe panta unei viziuni normativ speculative. El va pune în prim plan şi substratul de raţionalitate din câmpul intuiţiei, considerând raţiunea ca o virtute universală a umanităţii, iar sublimul care decurge din ea, ca o cale de urcare a spiritului spre transcendental ca spaţiu al valorilor perene. Sublimul, la a cărui dezvăluire participă şi resorturile raţiunii, este văzut în două ipostaze: *sublimul cantitativ,* zis şi matematic şi *sublimul dinamic.* Doctrina kantiană este înnoitoare pentru că disociază argumentat sublimul de frumos şi subliniază cu relief transcendenţa sublimului faţă de spaţiul artelor. Kant atribuie frumosul obiectelor finite, iar sublimul obiectelor şi fenomenelor infinite.

Doctrina kantiană asupra sublimului, demonstrată ştiinţific şi critic în lucrarea Critica facultăţii de judecare, pleacă de la premisa că sublimul fiind transcendental fenomenului estetic, are un raport de fundare ontologică, propriu în sfera naturii infinite. De aceea, adoptând acest punct de vedere, Kant va ajunge la ideea micşorării sferei frumosului şi a lărgirii sferei sublimului. Fiind un subiect trans-estetic, sublimul va putea fi abordat de mai multe discipline în afară de arte: etica, filosofia, religia, ştiinţele naturii, sociologia etc.

In acest mod Kant a găsit acea demnitate specifică şi particulară a sublimului. Având o esenţă mai largă, sublimul intră în relaţie cu esteticul numai în urma unui act de conversie, atunci când conotăm anumite situaţii din natură sau din societate cu semnificaţii ce ţin de o stare subiectivă inedită în registrul uman, şi numai printr-o detaşare de fenomenele infinite. Filosoful va constata că sublimul este nu numai de o simplitate monumentală, ci se caracterizează şi prin durată. In viziunea lui Kant *durata* semnifică ceva măreţ, pentru că în orice timp mare şi trecut subzistă ceva nobil, în consecinţă în orice timp viitor şi mare este conţinut ceva înfricoşător. După Kant durata este luată în atenţie

numai în forma ei impresionantă, de curgere amplă şi nu sub simpla formă a clipei fulgurante.

Glosând pe dihotomia sublim-frumos, Kant va exemplifica cu raţiunea care îi apare ca sublimă, în timp ce *isteţimea* ar fi doar frumoasă. La fel, *îndrăzneala* este considerată sublimă, pe când şiretenia este cel mult frumoasă. Cu analizele sale, filosoful va ajunge la marea sa dihotomie făcută pe criteriul extensional - cantitativ: *sublimul matematic* şi *sublimul dinamic.*

Sublimul matematic este numit şi mărime gândită extensional, mai presus de orice comparaţie. Mai complicată este definirea celui de-al doilea, cel dinamic. In esenţă starea de sublimitate dinamică se fundează pe distincţia putere - forţă. Puterea va fi considerată de Kant contemplativă, ca reprezentând o capacitate existenţială mult superioară obstacolelor ce-i stau în faţă omului, dar care merge până acolo încât poate să le zdrobească. Dimpotrivă forţa care defineşte dinamicul este o putere care-şi exercită capacităţile în sensul învingerii obstacolelor. Forţa este o natură brutală, în timp ce puterea este doar suverană, este un fel de entelecheie generoasă şi elevată pentru însăşi mişcarea obstacolelor. Sub acest raport natura este în primul rând sublimă pentru că este suverană, permanentă şi demnă. Această deosebire între putere şi forţă va duce la distingerea pe plan afectiv între *frică* şi *spaimă.* Prima poate apare din perspectivă sublimă, în timp ce a doua din perspectivă dinamică. In acest sens Kant remarca: "Pentru a fi considerată de noi dinamic - sublimă ,natura trebuie să fie reprezentată ca stârnind frică. Căci în aprecierea estetică superioritatea în faţa unor obstacole nu poate fi evaluată decât în funcţie de mărimea opoziţiei. Deoarece însă, ceea ce ne provoacă opoziţia reprezintă un fapt socotit rău, acesta ne va cauza frică ori de câte ori nu vom avea capacitatea să-i rezistăm. Aşadar pentru judecata estetică, natura va trece drept o putere apreciată ca dinamic - sublimă numai în măsura în care va fi considerată drept obiect al fricii" (74, p.163).

Pe de altă parte un obiect poate fi socotit înspăimântător fără să provoace în mod direct frică și anume, în clipa când considerând doar că ne-am imagina faptul că i-am opus rezistență știm că într-un atare caz orice împotrivire ar fi zadarnică. Tocmai de aceea consideră Kant că natura e sublimă, dar numai pentru că ea înalță puterea de imaginație până la reprezentarea acelor situații în care spiritul simte superioritatea însușirilor sale. In această situație se conturează starea de uimire, ca un fel de *frică sublimă*, care poate ajunge în vecinătatea spaimei și chiar a groazei.

Atât frumosul cât și sublimul se pot implica în planul etic prin mijloace pedagogice. Abilitarea sublimului pe plan moral produce efecte înălțătoare și se explică prin atributul de noblețe care există apriori ca un dat, dar care intră în compoziția sublimității morale numai în anumite condiții și la anumite provocări. Cât despre sentimentul etic, acesta este considerat a fi într-un anumit raport cu năzuința către virtute, năzuință ce determină anumite imbolduri. Kant va opina că trei sunt asemenea imbolduri cărora le corespund tipologii temperamentale analoage ca: modalitatea temperamentalică melancolică, sangvină și colerică. Tipul melancolic cu înclinații către seriozitate nu este lipsit de bucurii, dar devine trist și întunecat atunci când sentimentele sale sunt hipertrofiate. Acest tip va fi mai sensibil la situațiile de sublim și chiar frumos. Dimpotrivă, potrivit lui Kant, temperamentul sangvin are înclinația spre frumos pentru că se leagă mai mult de impresiile momentane pe care obiectele le exercită asupra sa. Colericul, sensibil numai la varianta de măreție și de somptuozitate a sublimului, se va manifesta ca ființă virtuoasă mai mult la suprafață, apreciindu-se mai mult pe sine. El apare uneori mai înțeles decât este în realitate. Întemeierea psihologică a sentimentelor de sublim și frumos se deduce și din faptul că și diferențele dintre sexe, sau dintre anumite comunități umane pot cauza sensibilități la cele două concepte. Kant socotește, de exemplu, că femeile au dispoziții certe către frumos din cauza aptitudinilor de a sesiza detaliile, bărbații în schimb au

predispoziții spre sublim, mai cu seamă atunci când sunt spirite melancolice și sunt înclinați să înfrunte forțele naturii.

7. Categoria estetică de monumental

Monumentalul este o categorie estetică, dar și o variantă a sublimului în care măreția se manifestă prin mărime. In monumental se întâlnesc sublimul intensiv și cel extensiv, conținutul larg și forma grandioasă, exteriorizarea corespunzătoare a unei esențe vaste, într-un obiect la fel de vast concretizat în dimensiuni materiale și extins apoi asupra unor semnificații naturale. Sensul general estetic de monumental a derivat cu precădere din sensul particular - plastic și s-a constituit cu precădere în artele spațiale din antichitatea orientală și în perioada medievală, cu extindere în Renaștere..

In general în dicționare termenul de monumental și monumentalitate este definit ca o activitate umană destinată să conserve în memoria colectivă respectul pentru anumite personalități - eroi sau a unor evenimente ieșite din comun. Monumentală poate fi și o creație artistică, indiferent dacă este opera unui arhitect, muzician, artist plastic sau poet, așa cum monumental poate fi și un edificiu lipsit de valențe artistice deosebite, dar care impune prin vechimea sau prin raportarea sa la un eveniment deosebit pentru istoria unui popor. Construcții monumentale s-au realizat din antichitate și până în prezent, fără ca acest gen de lucrări și opere să-și fi găsit o definiție precisă.

Monumentalul este mai mult decât o categorie estetică, este chiar un stil, o operă, o formă de artă relevând amploarea materială a unui ethos măreț. Monumentalul se impune prin măreție, prin amploarea liniilor largi și a volumului robust care creează impresia învingerii timpului, a transportării spectatorului într-un timp istoric al evenimentului considerat. După cum este cunoscut, în antichitatea asiatică și europeană, s-a dat construcțiilor vremii monumentalitate prin proporție și caracterul arhitecturii lor, cu scopul de a influența, de a impresiona prin

respectul pentru evenimentele produse de istorie, parţial şi pentru glorificarea puterii. Supradimensionarea, dusă uneori până la strivirea omului de rând, măreţia copleşitoare a unor construcţii destinate să impună un respect pentru un eveniment sau un erou, viza în cea mai mare parte impunerea respectului pentru structurile puterii prezente.

Noţiunea de monumental nu poate fi înţeleasă şi explicată fără noţiunea de *monument*. Monumentul sau memorialul, cum mai este uneori numit, are ca principală funcţie aducerea în actualitate a unor evenimente, adică rememorarea. Edificiul monumental nu se reduce însă numai la componenta comemorativă. El deplânge şi viaţa pierdută a unor epoci şi perioade pentru a da sens supravieţuirii. Chiar dacă monumentul este consacrat unei personalităţi anume, unui erou de odinioară, el se oferă posterităţii cu valoare de exemplu şi simbol ,cu capacitatea de a închega voinţa comunitară. Ca loc simbolic, încărcat de memorie colectivă, monumentul se poate naşte din desemnarea apriori a unui eveniment de natură legendară sau istorică, prezentat retrospectiv, ca fiind fondator sau decisiv pentru destinul grupului sau comunităţii care l-a înălţat In acest caz, monumentul poate avea înfăţişare alegorică. Monumentul sustrage evenimentul istoric comemorat contingenţei şi îl înscrie în istoria înţeleasă ca destin - ca învăţătură şi ca o misiune pentru posteritate. Monumentul este aşadar locul articulării valorilor trecutului cu valorile prezentului şi al comunicării tuturor evenimentelor, sinteză a diferitelor niveluri spaţiale şi temporale, expresie a continuităţii comunităţii şi a voinţei sale de a rezista în furtuna timpului. Prin monument chiar şi moartea îşi pierde caracterul angoasant într-o atitudine şi într-un elan pe care subiectul îl ia în faţa acesteia. Prin monument identificăm un model de comportament în care urmaşii eroilor sau evenimentelor justifică retrospectiv moartea celor care s-au jertfit în acest sens. Monumentele nu sunt însă numai expresii ale durabilităţii şi ale voinţei de a dura, de a supravieţui, în monument există şi un

potenţial de putere, puterea de a face progres, de a depăşi evenimentele, oricât de dureroase vor fi fost acestea.

Noţiunea de monument implică sacralitate şi afectivitate. Sacralitatea introduce în spaţiu respectul pentru valoare, ierarhizarea şi relaţia de putere. Ca sursă a puterii, monumentul este şi depozitar al cunoaşterii. In el îşi găsesc răspunsul întrebările indivizilor şi comunităţii. Spaţiul monumental este un spaţiu în care predomină, pe lângă semnificaţiile cu valoare sacră, valorile practice şi în care se înscriu diverse tipuri de valori. Potenţialul de energie şi simbol al monumentului poate uneori activiza forţa şi violenţa. Depinde de comunitate dacă acest potenţial este actualizat pentru afirmarea de sine sau pentru eliminarea *celuilalt*, depinde de conştiinţa comunităţilor dacă recursul la monumental se face în numele unor valori creative sau distructive.

Monumentalul are şi o serie de derivate cum ar fi: *colosalul, grandiosul, gigantescul* ş.a. *Colosalul* este în general definit ca acea categorie care desemnează obiecte sau construcţii a căror măsură excede dimensiunile ordinare ale naturii. Modelele pe care le presupune arhitectura, fiind foarte disparate, nu există o formă naturală pentru arhitecţi, în afară de cea care îi obligă să trateze materialul cu caracteristica solidităţii. Totuşi se poate recunoaşte în diverse tipuri de construcţii opţiuni pentru dimensiuni care au avut la bază anumite convenţii în raport cu talia umană. Astfel, scara compoziţiilor variază gradual cu obiceiurile locale, cu normele metrice ale fiecărui tip de construcţie, cu rezistenţa materialelor etc. Colosalul în materie de arhitectură este relativ. Tendinţa de *gigantism* apare în diverse epoci istorice ca un apel simbolic la manifestarea puterii (Egipt, Persia, Roma, Bizanţ, India). Se pare că azi această tendinţă revine în atenţia noastră.

Gigantescul în estetică este vecin cu colosalul dar cu o nuanţă. Colosalul este comparat cu o imensă statuie, cu un lucru şi este obţinut prin creşterea dimensiunilor obiectelor cu raportare la talia umană. Gigantescul pare făcut nu de oameni şi pentru

oameni, ci de supraoamenii. El subînţelege mai mult, prin dimensiunile sale, o activitate a unor fiinţe vii cu o talie enormă. O arhitectură gigantescă pare a fi făcută pentru a fi utilizată de către fiinţe de talie supraumană. In gigantesc procedeul supralicitat este *supradimensionarea*, dusă până la senzaţia de strivire a omului; este o măreţie copleşitoare de natură nu să impresioneze, ci mai mult să creeze frică, o frică terifiantă.

Capitolul IV
GNOSEOLOGIA ARTEI

Cunoaşterea în artă şi în ştiinţe. Cunoaşterea artistică a apărut în antichitate sub forma *mimesis-ului*. Aristotel arăta că arta este cunoaştere, idee reluată apoi de diferiţi gânditori care au urmat în secolele ulterioare. In acest sens Leibnitz considera că perceperea frumosului prin simţuri este o cunoaştere confuză. G.Vico, la rându-i spunea că: "poezia, ca şi filosofia face cunoscută realitatea, dar prin concepte care sunt cu atât mai frumoase cu cât sunt mai trupeşe". Aceste idei privind cunoaşterea artistică s-au continuat în secolele XVIII, XIX cu esteticieni ca: Lessing, Diderot, Kant, Hegel, Schopenhauer, Tayne, Maiorescu, Vianu, Blaga, Călinescu ş.a.

Francezul René Berger, abordând problema unei noi atitudini a artei în raport cu valoarea semnelor (semnificaţiile artistice), remarca: "decupajului cognitiv i se substituie o perspectivă multidimensională în mişcare". In concepţiile contemporane problemele cunoaşterii artistice apar în diverse ipostaze: ca obiect opac ce se reprezintă numai pe sine; ca intuiţie imaginată la fenomenologi; ca inovaţie structurală şi limbaj semnificant la R.Barthes; ca formă pură la H.Focillon; ca lume de ierarhii bine conturate la M.Proust.

Cunoaşterea artistică s-ar părea pentru un neavizat că nu are obiect. Totuşi cunoaşterea artistică are un obiect specific, diferit de cel al ştiinţei. Intenţionalitatea actului cognitiv al artistului se orientează, atât în creaţia artistică, cât şi în receptarea artistică

spre semnificaţiile degajate din experienţa umană, trecută prin sensibilitatea artistului. Cunoaşterea artistică se mai exprimă şi ca o atitudine a artistului, ca propria sa imagine şi trăire despre un eveniment, o epocă sau o situaţie. Cunoaşterea artistică este o cunoaştere mijlocită în cea mai mare măsură. Cunoaşterea ştiinţifică este nemijlocită şi se realizează în scopuri pragmatice (tehnico-ştiinţifice), cu scopul imediat de a răspunde la o problemă sau alta, de a inventa un mijloc sau altul pentru a uşura munca umană, pentru a salva vieţi omeneşti etc. Aşadar obiectul cunoaşterii artistice este diferit de cel al ştiinţei. Arta poate avea ca obiect orice domeniu, cu condiţia să existe omul în mod actual sau potenţial în centrul imaginii create. Orice metaforă din artă pleacă de la om şi se raportează la om. Acest tip de cunoaştere nu vizează în primul rând transformarea şi cunoaşterea naturii, ci a omului, chiar şi când acesta pare a fi copleşit de fenomenele naturii. Obiectul cunoaşterii artistice este aşadar omul cu reacţiile sale în prezenţa elementelor naturii, de aceea cunoaşterea artistică are o mişcare imprevizibilă, zguduită de surprize. In cunoaşterea artistică se operează cu imagini şi metafore care se centrează pe individ, pe ceea ce este tipic în existenţa sa, care reflectă generalul ca etern uman, dar într-o formă particulară.

1. Modalităţi de cunoaştere artistică

Am văzut că în ştiinţă şi în filosofie se operează cu noţiuni, judecăţi şi raţionamente. Modelele ştiinţei care incită senzorialul vizează raţiunea. Dimpotrivă, cunoaşterea artistică este senzorială, afectivă şi raţională în acelaşi timp. Când Eminescu în versurile sale scria:

"La steaua care-a răsărit
E-o cale atât de lungă
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă"

a creat imagini picturale cu conotaţii matematice, exprimate în metaforă, a topit materialul senzorial în forme artistice cu sensuri ştiinţifice, în final oferindu-ne o imagine cu o plastică atât de

convingătoare, încât pare a egala ştiinţa. Aşadar, în creaţia artistică primesc o importanţă deosebită datele senzoriale, care confecţionate în imagini alcătuite cu meşteşug, dau semnificaţii şi sensuri mult mai profunde decât le dă ştiinţa, fără ca artistul să se substituie omului de ştiinţă. Aceste probleme au fost analizate de E.Sourieau în La Correspondance des arts, Paris, 1947, unde se propune existenţa a şapte tipuri de arte, după categoriile de materiale care solicită senzaţia umană: linii, volume, culori, luminozităţi, mişcări, sunete articulate, sunete muzicale. In funcţie de asemenea stimuli ai senzorialului ar exista următoarele arte: arabescul şi desenul; arhitectura şi sculptura; pictura pură şi pictura reprezentativă; proiecţiile luminoase (cinematografia); dansul şi pantomima; prozodia pură; muzica.

Elementele senzoriale ale cunoaşterii artistice, vedem aşadar, că alcătuiesc fundamentul cunoştinţelor şi a compoziţiilor imaginii artistice. Ea este un efect cognitiv, este un semnificant cu valoare estetică, un elaborat al fanteziei artistice, o reprezentare mentală concretă a unei realităţi semnificate într-o intenţionalitate estetică.

Spaţiul şi timpul în care fiinţează imaginea ca produs al creaţiei artistice este un spaţiu şi un timp ideal, uneori sinonim cu cel real, dar de cele mai multe ori independent de acestea. Fantezia şi specificul artei dă dreptul artistului la dilatarea, deformarea sau semnificarea aparte a spaţiului, timpului şi personajelor sau evenimentelor acestuia. Imaginea artistică transcende existenţa materială. Ea poate procura două serii de reprezentări: senzaţia brută şi sentimentele legate de aceasta. Opera de artă este aşadar un act de realizare a unei negentropii (artistul invită la înlăturarea dezordinii aparente, a îngrămădirii haotice a unor fapte fără semnificaţii) şi organizează ,deliberat sau spontan, spaţiul şi timpul în care plasează evenimentele după planul său diegetic.

Teoria cunoaşterii porneşte de la premisa că noi cunoaştem lumea în modul în care ea se reflectă în conştiinţa noastră, în măsura în care devine accesibilă simţurilor şi înţelegerii noastre.

Am văzut însă că arta rezultă şi dintr-o atitudine pe care o ia omul faţă de realitate. Lumea reflectată în conştiinţa omului posedă valoare de realitate umanizată, de realitate interpretată prin prisma şi idealurile omului.

Arta înregistrează, reţine şi memorează ecourile lumii din jur reflectate în conştiinţa artistului. De aici deducem că opera de artă este, simultan, o reflectare de un tip specific, simbolizator, neconceptual, care poate atinge diferite trepte şi grade de simbolizare, de la concret la abstract, de la simplu la complex, de la evident la figurat, mascat, transfigurat etc. Arta, am văzut mai sus, nu e un simplu act de mimetism, ci o transfigurare intenţională de un anumit specific a realităţii. Arta ţine de domeniul comunicării pentru că reflectă artistic, pentru că stabileşte relaţii între artist şi lumea în care trăieşte, indiferent dacă este socială sau naturală. Informând despre natura acestor relaţii, arta se defineşte din perspectiva diferitelor interpretări formulate de curentele estetice, drept un limbaj ce are nevoie să fie decodat. De aici importanţa deosebită pe care o are forma de elaborare artistică, dar şi necesitatea culturii estetice, atât a creatorului cât şi a publicului.

Cunoaşterea artistică este aşadar o parte integrantă a unui proces cognitiv general, dar o parte specifică, datorită creaţiei şi receptării operei de artă. Recunoaşterea virtuţilor cognitive ale artei, capacitatea ei de a contribui la conservarea cunoştinţelor dobândite de om despre sine şi lume este un specific permanent al cunoaşterii artistice. Intre cunoaşterea artistică şi cunoaşterea ştiinţifică sunt, aşadar, nu numai asemănări ci şi importante diferenţe. Cunoaşterea artistică se realizează prin simboluri şi imagini, cunoaşterea ştiinţifică se realizează prin concepte, prin formule şi experienţe. Si arta are experienţe, dar experienţele artei sunt de un alt tip.

Aportul artei la cunoaştere poate fi evidenţiat pe mai multe planuri (atât din punctul de vedere al evoluţiei istorice cât şi al specificităţii sale).

In planul cunoştinţelor nespecifice cunoaşterea artistică indică faptul că aceste cunoştinţe nu aparţin unui domeniu distinct şi că acest domeniu este detectabil doar cu mijloacele artei vehiculate de o informaţie semantică cu interpretare specială.Ele reprezintă materialul faptic (date istorice, biografice, sociale, economice etc.) folosite în textura naraţiunii sau a compoziţiei, material alcătuit din cunoştinţe anterior cristalizate de experienţa umană. Aportul artei în acest domeniu s-a manifestat mai ales în perioada premergătoare apariţiei ştiinţei, când arta îndeplinea şi o funcţie documentară, semiştiinţifică, când imaginea artistică ţinea şi locul de fotografie. Acest plan, deşi nespecific, este totuşi foarte important.

In planul cunoştinţelor specifice cunoaşterea artistică se manifestă prin cunoştinţe dobândite şi transmise pe căi proprii unei modalităţi de cunoaştere artistică, ca ştiinţă a cunoaşterii sensibilului. Spre deosebire de logică, arta şi estetica au de cercetat şi de pus în valoare o cunoaştere în care rolul preponderent revine sensibilităţii şi sentimentului. Acest tip de cunoaştere se datorează capacităţii artei de a exprima adevăruri inedite prin simboluri adresate nemijlocit sensibilităţii. In acest sens se afirmă autonomia gnoseologiei artistice printr-un obiect specific şi o modalitate proprie de expresie.

In ceea ce priveşte specificul obiectului cunoaşterii artistice, el e circumscris de investigarea eului profund şi a reacţiilor acestuia faţă de realitate. Efortul cognitiv este canalizat aici spre identificarea acelor zone profunde ale sensibilităţii umane existente în fiecare din noi (uneori necunoscute, alteori ignorate) şi de care devenim conştienţi abia în clipa în care întreg zăcământul nostru aperceptiv este pus în rezonanţă cu o operă de artă, sau prin actul de creaţie. Este o zonă ce înglobează acel real care scapă investigării raţionale, dar pe care sensibilitatea noastră îl semnalează. In identificarea acestei realităţi, arta îndeplineşte funcţia unei metafore plastico-epistemologice a cărei modalitate cognitivă specifică constă în provocarea unei tensiuni între semnificant şi semnificat. In actul de cunoaştere artistul conferă

astfel experienţei sale o expresie comunicabilă, permiţând semenilor săi să se recunoască printr-o analogie cu propria lor experienţă pe acel spaţiu. De aceea, afirmarea valorii cognitive a artei este intrinsec legată de considerarea limbajului artistic şi respectiv a operei ca mijloc specific de comunicare interumană.

Arta reduce semnificatul la semnificant şi construieşte astfel o imagine a realităţii, a unei porţiuni de realitate care se **numeşte imagine artistică. Imaginea astfel construită este un semnificant cu valoare estetică, este obiectualizarea într-o formă** particulară a unui ideal estetic într-un material artistic (culoare, sunet, corp material, gest etc.) al unui elaborat al fanteziei artistice.

2. Imaginea artistică

Imaginea artistică se constituie atât din vectori materiali cât şi spirituali, aşa cum am văzut, dar în fiecare caz ea este constituentul gândirii artistice după o diegeză proprie fiecărui artist. Trăsăturile acestei imagini constau în fiinţarea ei specific "materială", în unitatea dintre elementele ei constitutive (material - ideal, general - individual - tipic, imanent - transcendent). Imaginea artistică nu este un simplu semnal ca orice semnal din natură ,ci este un semnal cu semnificaţii profund umane. In acest caz imaginea artistică se identifică cu opera de artă, ea cuprinde în sine un univers uman, mai simplu sau mai complex, univers care odată decriptat de subiect produce emoţie şi plăcere, transmite idei, creează sentimente, provoacă stări sufleteşti, comunică în chip specific adevăruri asupra lumii înconjurătoare.

Adevărurile comunicate de imaginea artistică au sensuri şi semnificaţii concrete şi multiple, care la rândul lor sunt alcătuite din straturi şi dozaje diferite, adevărurile sunt alcătuite din elemente de obiectivitate transpuse în subiectivitate, mimesisul şi poesisul comunică în chip organic la semnificarea adevărului pe un fond de raţional şi imaginar.

Caracterul de polivalenţă şi polisemie al adevărului imaginii artistice dă străluciri specifice operei de artă, ceea ce o

face să aibă accente axiologice de la un timp la altul, de la o generație la alta. Caracterul de polivalență a imaginii îi potențează valori intrinseci cu sensuri multiple, uneori putând produce și ambiguitate.

În imaginea artistică adevărul artistic se afirmă ca un adevăr global, dinamic, integrator, adevăr care se validează nu în simpla confruntare cu un caz izolat, cu un sector al realității, cu un adevăr prozaic, ci în corespondență și sincronie cu sensurile și direcțiile generale ale evoluției fenomenelor din lumea umană, cu mersul ei firesc, și cu adevărurile vieții ei.

Imaginea, cea care primește direct influența stilului, formează condiția esențială, determinantă a plăsmuirii artistice, premisa constituentă a oricărui tip de limbaj estetic, celula care poartă încărcătura ideatico-emoțională a operei de artă. Forța și valoarea artei depind, în mare măsură, de capacitatea artistului de a forma imagini semnificative, de a sintetiza în individualitatea lor originală esența realității.

Noțiunea de *imagine* are înțelesuri multiple. În sens larg, filosofic, ea se identifică cu orice act de reprezentare în mintea omului a realității înconjurătoare, iar într-o accepție mai restrânsă, semnificația termenului de imagine se rezumă la reproducerea și înfățișarea perceptuală a unui obiect sau fenomen, a unei scene din viață sau a unui crâmpei din natură.

Situându-se într-o poziție intermediară, cu un orizont nici atotcuprinzător care să o identifice cu conceptul, dar nici prea restrâns, încât să coincidă cu particularul, imaginea artistică păstrează însușirile noțiunii filosofice care asigură suportul de generalitate și preia trăsăturile de concretețe cerute de specificitatea artei. Imaginea artistică, proces și rezultat al cunoașterii practic-sensibile, reprezintă o individualitate originală, unitară și coerentă cu semnificații generale, având un caracter polivalent și fiind realizată cu ajutorul ficțiunii spontane pe baza unei reflectări îndelung elaborate. Fiind un tablou concret emoțional, învestit cu o mare putere de pătrundere și abstractizare

ea primește în mod organic în structura sa trăsăturile unui stil care îi servește drept cadru, bază și suport.

Raportul dintre concret și abstract, inerent oricărei imagini artistice, se manifestă atât la nivelul sensurilor și semnificațiilor artei, cât și la cel al suportului material care îi asigură existența ca fapt fizic, obiectual, realizat din elemente reale, elemente ce alcătuiesc infrastructura edificiului artistic. Alegerea materialului adecvat îi sporește valoarea artistică, iar procesul prelucrării lui solicită cunoștințe și meșteșug de tehnica artistică adecvată. Imaginea devine un fapt practic constatabil doar în momentul când elementele componente au trecut într-o alcătuire concretizată estetic și exprimate stilistic. Sub aspectul conținutului ideatic, concretul constituie nu numai punctul de plecare, ca în orice proces de construcție, ci și rezultatul la care se ajunge ca valoare de sinteză încărcată cu bogăția generalului exprimat în faptul individual - personaj, situație, acțiune, conflicte, motiv plastic sau muzical.

Deși operează cu imagini concrete, arta implică și abstracția, ceea ce o face să se raporteze și la general. Prin desprinderea de faptul brut, empiric, prin selectarea și interpretarea evenimentelor, prin accentuarea unor laturi de obicei esențiale și estomparea altora secundare, prin comprimarea sau dilatarea dimensiunilor de spațiu și timp, dar mai ales prin reliefarea semnificațiilor cu caracter amplu, arta efectuează un proces continuu de esențializare pe care îl fixează în imagini, cu efect stilistic. Această împrejurare nu justifică însă abstracționismul și tendința, uneori, a artei contemporane care pretinde a fi judecată în sine, fără raportare la realitate, în care gestul de a picta este pus mai presus decât pictura însăși. Evident operele cu trimiteri îndepărtate, cu implicații profunde sunt mai greu de observat și ridică dificultăți de receptare. Din această cauză astfel de opere sunt etichetate ca "abstracte" și oculte, prin aceasta refuzându-li-se dreptul la circulație și validare axiologică.

Complexitatea imaginii artistice este reliefată și de unitatea laturii intelectuale cu cea emoțională, de faptul că opera de artă

transmite o cantitate de informaţii, idei şi adevăruri însoţite de un ansamblu de stări emoţionale şi afective. De aceea imaginea artistică apare şi ca o sinteză între sensibil, afectiv şi intelectiv. Ea este totdeauna expresia fuziunii dintre individual şi general , reprezentând o individualitate cu semnificaţii generalizatoare.

Imaginea artistică constituie, aşadar, elementul dinamic cel mai complex al creaţiei, punctul spre care converg toate liniile de forţă ce alcătuiesc specificitatea distinctă a operei de artă, locul unde se intersectează, în lumina unui ideal, toate firele care îi definesc natura sa. Opera de artă este prin imagine şi stil măsura spaţiului, forma acestuia, şi de acest lucru trebuie să ţinem seama în primul rând. De aceea putem defini imaginea şi ca formă a unui stil, şi ca ordine a spaţiului sau a timpului organizat în conştiinţă, şi ca existenţă a acestora în plan subiectiv, şi ca un sistem reunind totalitatea elementelor spaţio-temporale corespunzătoare structurilor spirituale.

Am încercat să definim imaginea artistică printr-o raportare la filosofic, să arătăm că ea aparţine şi genului filosofic, idee sesizată din Antichitate .Platon spunea: "numesc imagini mai întâi umbrele, apoi reflexele care se văd în apă sau la suprafaţa corpurilor opace, lustruite şi strălucitoare, şi toate reprezentările de acest fel" . De aici deducem că sfera imaginii şi a imaginarului este mult mai cuprinzătoare decât zona artei. Numai în *Wordsworth Dictionary of Science & Technology*, ediţia 1998, Cambridge University Press, sunt identificare optsprezece sensuri ale noţiunii de imagine în ştiinţă şi tehnologie. De aceea se impune o scurtă analiză semantică a noţiunii de imagine.

Cunoaştem că în domeniul artei noţiunea de imagine se leagă în mod esenţial de reprezentarea vizuală sau auditivă: fresce, volume, picturi, miniaturi, ilustraţii decorative, desen, gravură, fotografie, filme, opere muzicale. Prezentă la originea scrisului, a religiilor, a artei şi a cultului morţilor, imaginea este considerată un instrument de cugetare filosofică şi artistică încă de la începuturile sale. Platon şi Aristotel o vor combate sau o vor apăra din aceleaşi motive. Ca imitaţie, unul o consideră

înşelătoare şi altul educativă, îndepărtează de la aflarea adevărului sau, dimpotrivă, duce la cunoaşterea lui. Se spunea că mai întâi trebuie să cucereşti părţile cele mai slabe ale sufletului pentru ca apoi să guşti plăcerea pe care o oferă imaginea acestuia.

Termenul de *imagine* mai este folosit şi când se vorbeşte de anumite activităţi psihice ca: reprezentările mentale (sănătoase sau maladive), visul, limbajul în imagini. Imaginea mentală se distinge de schema mentală care însumează trăsăturile vizuale necesare şi suficiente pentru a recunoaşte un desen, stilul unei picturi, o formă vizuală oarecare. Este vorba, aşadar, aici, de un model perceptiv al obiectului, de o structură formală pe care am interiorizat-o şi am asociat-o unui obiect. Ceea ce este iarăşi interesant pentru noi, în imaginea mentală, este că această impresie dominantă de vizualizare se apropie de cea a fantasmei sau a visului. Când ne angajăm să demonstrăm legătura dintre activitatea de vizionare a unui film şi activitatea psihică a fantasmei şi a visului, urmăm calea inversă celei obişnuite.

Imaginea în limbă este numele comun care a fost dat metaforei, iar metafora este figura cea mai întrebuinţată, cea mai cunoscută şi mai studiată din cadrul retoricii, pentru care dicţionarele dau ca sinonime imaginea. Ceea ce se ştie despre metafora verbală sau despre vorbirea în imagini este că ea semnifică folosirea unui cuvânt în locul altui cuvânt datorită analogiei dintre ele sau din motive de comparaţie. Totuşi, imaginea-metaforă este un procedeu de expresie extrem de bogat, neaşteptat de productiv şi chiar cognitiv, atunci când apropierea dintre cei doi termeni (cel explicit şi cel implicit) pun la încercare imaginaţia şi descoperirea unor puncte comune nebănuite dintre acestea.

Azi, se pare, că domeniul în care imaginea proliferează cel mai mult este cel ştiinţific şi apoi cel artistic. În ştiinţă, imaginea oferă posibilităţi considerabile de a lucra, de a cerceta, de a explora, de a simula şi anticipa fenomene, începând cu astronomia şi terminând cu medicina etc. În vastele domenii ale ştiinţei, imaginile sunt pur şi simplu vizualizări ale unor

fenomene care se deosebesc între ele după un anumit specific, dar și asupra unor fenomene care au un mare grad de posibilitate să apară prin consecință din fenomenele date. Imaginea, așadar, în știință, este un instrument tehnic și o metoda folosită într-un fenomen sau altul - generând o axă paradigmatică nouă - axiolografia (electrocardiograma, encefalograma, oculometria, infografia etc.). Programe tot mai puternice și mai sofisticate permit crearea unor universuri virtuale care pot fi luate ca atare sau care pot truca orice imagine aparent reală (simulatoarele de zbor, futuroscopul de la Poitiers, unde mișcarea scaunelor se face în funcție de relieful peisajelor vizualizate și parcurse vizual). Și mai iluzorie este instalarea unor imagini interactive care permit scufundarea totală a spectatorului într-un univers virtual cu o vedere în relief la 360^0. Schiul de cameră, războiul stelelor la domiciliu, au devenit tot mai familiare în practica cotidiană. Holograma, această imagine laser tridimensională, face parte din aceeași categorie de imagini care construiesc virtualități, dar care vizualizate creează senzații realiste cu mare potențial artistic și estetic.

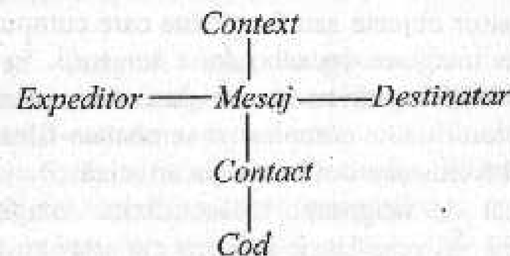
Punctul comun al diferitelor semnificații pentru cuvântul imagine: vizual, mental, virtual este analogia. Materială sau ideală, vizuală sau verbală, naturală sau artificială, o imagine este ceva care seamănă cu altceva. Chiar dacă nu este vorba de o imagine concretă, ci mentală, nu o definește decât criteriul asemănării. Fie că seamănă cu expresia naturală a lucrurilor, fie că se alcătuiește pornind da la un paralelism calitativ (metaforic), imaginea ne transpune într-un gen de realitate care ne impresionează.

Prima constatare este că acest numitor comun al imaginilor, analogia și asemănarea, situează imaginea în categoria reprezentărilor, ceea ce conduce la ideea că imaginea este semn și nu lucrul însuși. A doua constatare este că imaginea este percepută ca semn analogic. Ea poate deveni prin consecințe, periculoasă și prin exces de asemănare cu *desemnatul*, o formă care ține locul realității. O asemănare prea mare ar duce la

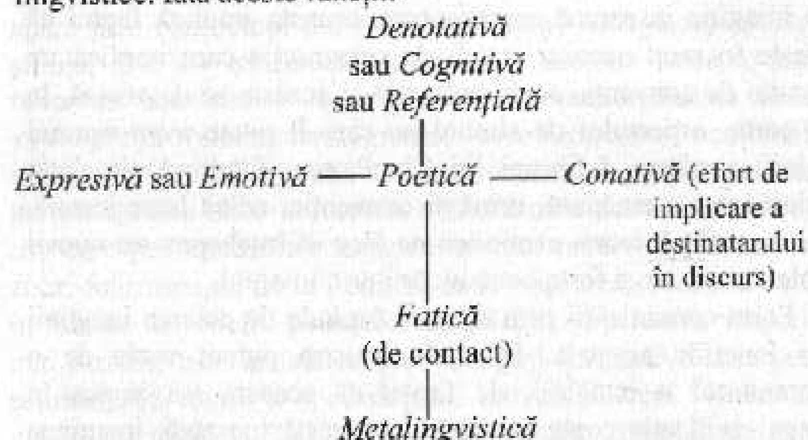
confundarea imaginii cu *denotatul*, o asemănare insuficientă ar crea o ilizibilitate tulburătoare și inutilă. Este de subliniat că dacă orice imagine înseamnă reprezentare, aceasta implică faptul că folosește în mod necesar reguli de construcție care implică un minimum de convenție socio-culturală și aceasta se datorează, în bună parte, aspectului de simbol pe care îl poate avea semnul imaginii, conform definiției lui Ch. Pierce. Studiind circulația imaginii între asemănare, urmă și convenție, adică între icoană, indice și simbol, teoria semiotică ne face să înțelegem nu numai complexitatea dar și forța comunicării prin imagini.

Forța comunicării prin imagini depinde de puterea imaginii și de funcțiile acesteia. În zilele noastre putem vorbi de o "suveranitate" a imaginii, de faptul că aceasta s-a impus în întreaga civilizație contemporană. În această ipostază, imaginea este un mesaj pentru cineva, este un limbaj, un instrument de expresie și comunicare. Indiferent dacă este expresivă sau comunicativă, se poate accepta ideea că imaginea constituie întotdeauna un mesaj pentru altcineva, chiar dacă acest altcineva suntem noi înșine.

Pentru a distinge destinatarul și funcția unui mesaj vizual ne sunt necesare niște criterii și metode operatorii, care ar putea fi, pentru început, două: prima constă în așezarea diferitelor tipuri de imagini în sfera comunicării; a doua constă în a compara întrebuințările mesajului vizual în acele producții umane menite să stabilească un raport între om și lume. În baza acestor metode-criterii, Iacobson găsește șase factori care fac parte din orice proces lingvistic de comunicare.



Fiecare din aceşti factori dau naştere unei funcţii lingvistice. Iată aceste funcţii:



Analiza acestor funcţii, evident relative, pot ajuta pe artist, critic de artă sau estetician să-şi alcătuiască o schemă care să îi ajute la interpretarea oricărui eveniment din sfera artei. În analiza unui tablou, a unei imagini statice, de exemplu, vom ţine obligatoriu cont de cel puţin patru elemente: forma, compoziţia, coloritul, textura, la care se mai subînţelege spaţiul legat de formă. Schema propusă de Iacobson este generală şi orientativă, ea se aplică sau se implică în explicarea unui eveniment artistic în combinaţie cu alte principii din axiologia artei. Analizând aceeaşi problemă Mary Acton găseşte în compoziţie mai multe elemente: orizontalele şi verticalele, armonia şi echilibrul, ritmul şi spaţiul dintre obiectele compoziţiei, curbe şi diagonale, asimetria, compoziţia aparent întâmplătoare şi colajul. Analize de acelaşi tip sunt făcute şi altor obiecte sau fenomene care compun imaginea. În Evul Mediu imaginea se subordona scriiturii. În manierism, imaginea se revoltă împotriva formei clasice, iar în zilele noastre imaginea este un complex semnatico-filosofic care fundamentează forma şi stilul în creaţia artistică.

Un aspect de neignorat în metafizica imaginii priveşte *retorica* acesteia. În sens clasic retorica era arta sau tehnica de a vorbi bine în public, de a fi persuasiv. De aceea validitatea

argumentaţiei ca şi a stilisticii izvorăşte mai curând din plauzibil decât din real. În zilele noastre, în tribunale, nu îşi dă aproape nimeni osteneala, spunea un mare avocat, să spună adevărul, ci să convingă, iar convingerea izvorăşte din plauzibilitate. Acest plauzibil este considerat cel mai adesea ca o potrivire între un discurs şi o realitate, ca o ajustare a realităţii, deci o imagine despre realitate. În retorica veche problemele sau etapele construirii mesajului erau: *inventio* (căutarea subiectelor, argumentelor, tehnicilor de amplificare); *dispositio* (stabilirea părţilor mari ale discursului ca exorţiu, naraţiune, peroraţii); *elocutio*, stilul, adică alegerea cuvintelor şi a organizării interne a frazelor şi folosirea figurilor de stil. Această parte privind retorica figurilor este în mare măsură influenţată, chiar determinată de genurile literare (epic, liric, dramatic, comic, bucolic, elegiac etc.). dar pe lângă aceste părţi, retorica veche mai viza două domenii tehnice: *memoria* şi *actio* (pronunţia, tehnicile de dicţie şi de gestică).

În retorica zilelor noastre se preiau elementele esenţiale din retorica veche şi sunt asimilate ca un caz particular, mai mult subînţeles decât explicit, acestea împletindu-se cu mijloacele tehnice care, în cele mai multe dintre cazuri, se vizualizează. Mesajul azi are o mai mare greutate plastică (vezi în special reclama publicitară). În acest nou context care defineşte stilul contemporan de expresie, imaginea plastică este influenţată tiranic de factori noi, cum ar fi: suportul, cadrul, imaginea prototip, cadrajul, unghiul de fotografiere, lumina, compoziţia, punerea în pagină, poza modelului şi mişcarea (sugerată sau reală).

Mişcarea imaginii sau *imaginea-film* este o nouă dimensiune a retoricii imaginii. Acest fenomen bazat pe tehnici de iluzie a creat cea de a şaptea artă, arta filmului, care azi a generat o metafizică a filmului - *filmosofia*. Filmul mai întâi a fost o tehnică, tehnica compunerii imaginilor şi a creării iluziei mişcării imaginilor, dar azi filmul este o artă care impune o filosofie.

Cinematografia (arta mişcării imaginilor) numită şi "cea de a şaptea artă", a fost creată şi crescută din universul celorlalte arte surori, devenită artă de sine stătătoare, complexă, dar şi cea mai discutată dintre toate acestea şi mai populară. Ea a parcurs un istoric nu prea îndelungat, dar s-a impus cu rapiditate tocmai datorită realismului pe care este capabilă să-l sugereze. De aceea *cinematografia* ar putea fi numită ca *artă a povestirii filmate*, bazată pe naraţiune şi influenţată de roman, teatru, poezie, dar şi de filosofie.

În realizarea unui scenariu de film se impun a fi reţinute câteva momente şi elemente esenţiale: *o temă* (o idee morală importantă şi originală); *un subiect* (o articulaţie de fapte şi vorbe desfăşurate mai mult sau mai puţin în ordinea lor cronologică naturală, acţiuni care, din când în când furnizează temei ocazii de a se exprima mereu altfel); *scene cheie* (acele secvenţe de scurtă durată, dar capabile să evoce întreaga idee a povestirii, dezlănţuind în mintea spectatorului o mulţime de gânduri şi sentimente).

Prin repetarea acestor momente-temă, a acestor variate unităţi de frumuseţe, emoţii şi adevăr, tema, graţie subiectului, devine mesaj. Ordonarea şi fuziunea acestor elemente revine cu preponderenţă regiei de montaj. Montajul este şansa de a crea din elemente de realitate sau de imaginar, o nouă realitate - realitatea artistică filmică. Montajul dă stilul filmului, dă ritmul acestuia, de aceea este numit element fundamental şi este specific tuturor laboratoarelor de creaţie din tehnica filmului. Un lucru este cert, filmul fără montaj este de neconceput. Vorbim despre "foarfecele poetic", despre ritm, despre racord, despre montaj lent sau nervos, iată termenii care conferă stil filmului. Tentativa propusă reclamă pătrunderea în universul greu de sondat al cinematografului şi al celor care îi dau naştere, în lumea lor insolită, deseori contradictorie. Oricine citeşte o carte face mental şi un montaj, plasează personajul în peisaj, în mişcare, face conexiunile, compensează elipsele.

Există în montajul unui film un prim montaj al scenaristului, apoi al regizorului în decupaj. Există montajul în cadru care se realizează la filmare. Primele două sunt imaginate în povestirea scrisă a filmului. Regia de montaj îndeplineşte o importantă funcţie de influenţare a creaţiei filmului: creează mişcarea prin alternarea imaginilor; ritmul, prin dimensionarea cadrelor; ideea, prin succesiunea planurilor.

Astfel, elementul afectiv implicat în cel intelectual face să predomine inima asupra inteligenţei prin eliminarea noţiunii de spaţiu în favoarea noţiunii de timp, ca un ritm al inimii filmului. Procesul creaţiei filmice, act specific prin care iau naştere capodoperele cinematografice, prezintă etape succesive prin care plăsmuirea originară se transformă într-o realitate comunicabilă, trasând un drum între idealul artistic al creatorului şi materializarea acestui ideal într-o operă cu atribute axiologice. În sfera creaţiei artistice filmice, primul obiectiv îl prezintă impulsul creator care poate fi exprimat prin sublinierea excesivă a laturii obiective a unui fenomen ce concură la constituirea filmului. Între aceşti factori obiectivi putem aminti: caracterul istoric al creaţiei, înţeles în sensul dependenţei regizorului de o anumită etapă din experienţa sa şi de aderenţă la anumite norme estetice; caracterul social, filosofic, etic, politic sau ştiinţific al filmului. Toate acestea însumate, deşi nu prezintă un grad de determinare directă asupra procesului, îl influenţează totuşi imprimându-i o anumită evoluţie.

Între factorii *subiectivi* identificaţi îi putem indica pe cei care ţin de structura psihică şi formaţia creatorului, ponderea diferenţiată acordată concret-senzorialului, afectivului sau raţionalului. De exemplu, dacă predomină raţionalul, filmul va fi bine închegat, articulat, va avea mai multă rigoare logică, un pronunţat mesaj ideatic; dacă va predomina afectivul, scenele filmice vor fi mai puţin închegate, dar vor produce mai multe senzaţii, iar secvenţele ar putea fi mai "tari", filmul în general îşi va diminua din echilibru şi va câştiga în dinamică.

De regulă, cei doi termeni (raționalul și afectivul) se găsesc împreună în opera filmică, dar în proporții diferite. Acest lucru ține de un simț al ritmului, simț care diferă de la regizor la regizor.

În construcția unui film este util să indicăm și fazele procesului de creație. Complexitatea actului cinematografic necesită delimitarea unor momente caracteristice din care acesta se compune. O atare întreprindere răspunde unui imperativ de organizare a materialului și de înlesnire a analizei, dar și unei specificități proprii procesului de creare cinematografică. Etapele acestui proces de creație ar putea fi: pregătirea, inspirația, invenția, execuția, acestea corespunzând unei dinamici a procesului de creație.

Pregătirea neintenționată nu vizează în mod expres și imediat o finalitate creatoare. Pregătirea intenționată însă are drept scop adunarea unui material artistic în vederea prelucrării sale. Inspirația reprezintă saltul calitativ născut din cumularea unor informații, a unor date caracteristice ajunse la o sinteză care sugerează un sens. Invenția pleacă pentru unii de la o idee motrice, petrecută cu totul în mintea lor, înainte de a se petrece în fața ochilor, alții din detalii, din imagini fragmentare sau secțiuni ajung să închege întregul și să cristalizeze o concepție globală.

Ultima dintre fazele procesului creator - execuția -, presupune realizarea propriu-zisă prin materializarea proceselor anterioare într-o expresie comunicabilă. Întreaga echipă de creatori, în frunte cu regizorul, își va organiza viziunea în direcția unei receptări sensibile pentru spectator. Materia primă aici este cadrul filmat. Lui îi revine responsabilitatea de a repovesti scenariul, dar nu în cuvinte, ci în imagini, nu cu topică, ci cu ritm, nu cu semne de punctuație, ci cu fluență, în așa fel încât încărcătura artistică a materialului să fie transmisă ca un întreg, iar spectatorul să nu știe că filmul este făcut din bucăți.

Personalitatea artistică este cea care asigură unitatea structurii filmice și cu intuiția sa, cu fantezia, puterea expresivă, simțul de observație, și nu în ultimul rând talentul, va oferi

publicului o creație unitară, organică, demnă de calitatea unei adevărate opere de artă.

Toate aceste probleme expuse și multe altele care nu s-au spus, fac obiectul unei metafizici a filmului - filmosofia. Filmosofia este un studiu al filmului ca act de gândire, mai precis al unui mod particular de gândire. Pe de altă parte, filmosofia este o teorie dar și o retorică ce fundamentează estetic tehnica mișcării imaginilor pe un fond logic, având ca obiect ființa filmului cu propria sa diegeză. Ca filosofie a filmului-existență, filmosofia (estetica filmului) propune conceptul de paranarațional, care prezintă dar și refigurează imaginile de film și sentimentele, ajungându-se la ontofilm.

Filmosofia este inspirată din munca a numeroși scriitori și filosofi, unii din aceștia fiind, în perioada interbelică a secolului XX, H. Bergson., apoi esteticienii Et. Souriau și soția sa, Anne Souriau, creatorii Institutului de film de la Paris (1934). Filmosofia ca filosofie a filmului-ființă este un creator de imagini și impresii de noi experiențe. Referitor la filmul ca act de gândire (*film-thinking*), esteticianul american G. Wilson remarca faptul că în studiile de film noi avem nevoie de o înțelegere adecvată a situării presupunerilor epistemice și estetice pe care diferitele posibilități narative se fundamentează. În acest sens filmosofia poate fi percepută ca o extensiune și integrare a tuturor formelor de film în conceptul de paranarațional. Acest film-concept poate fi socotit organic în două moduri: a. leagă forma de conținut; b. dezvoltă filmul într-un limbaj al descrierii fără efort și induce efecte pozitive în experiența creației de film.

Această nouă calitate de film-logic este dată de întregul film și în special de acele elemente care creează inima actului de gândire, de acele cadre ce sugerează sensul și semnificația filmului ca valoare-act, ca operă în acțiune. Tipul de film discutat și filosofia sa, sunt socotite mai curând un act de gândire atât de nuanță pragmatică cât și de nuanță teoretică, pentru că el înfățișează problematic experiența umană. Filmul ca act de gândire, evident nu va rămâne la forma actuală, cu siguranță va

deschide noi forme de manifestare în arta filmului, creând stiluri noi în construcţie şi în discurs, şi cu siguranţă va potenţa înţelepciunea umană să recurgă la noi forme de imaginaţie, îmbogăţind astfel stilul filmului şi sensibilităţile oamenilor pentru noua retorică a imaginii plastice, devenită mai persuasivă.

3. Iluzie şi adevăr în artă

Am văzut că imaginea artistică a primit în conţinutul său un tip de adevăr diferit de adevărul ştiinţei, diferit de existenţa fizică a unui fapt din realitate, neidentic cu o întâmplare oarecare; adevărul artei comunică adevărul vieţii şi desemnează fenomenele caracteristice realităţii, chintesenţa şi legităţile dezvoltării sale, sensul şi tendinţele noului, specificul şi particularităţile unei epoci sau ale unui popor.

Artele în cvasitotalitatea lor îşi construiesc adevărul în parametrii unei realităţi complexe şi, de aceea, sunt obligate să recurgă la *iluzie* pentru a da o mai mare forţă de expresie şi a crea senzaţia de verosimil imaginii. Conceptul de iluzie însă, mult utilizat, dar puţin analizat în conţinutul său atât de complex, a constituit şi constituie o noţiune pe care cei mai mulţi utilizatori o folosesc cu destule îndoieli. De aceea va trebui să procedăm la o serie de analize disociative pentru a pune în evidenţă valoarea iluziei în construcţia adevărului artistic.

La limită asocierea iluziei cu adevărul poate fi suspectată în sfera ştiinţelor tehnico - pragmatice, nu însă şi în sfera artelor şi filosofiei. Ce ar fi cinematografia, cea de a şaptea artă, dacă i-am lua posibilitatea de a recurge la tehnicile de iluzie, ce ar fi muzica, literatura sau chiar arhitectura, atunci când simt nevoia de a reprezenta obiecte în spaţiu?

O analiză a iluziei în baza sa psiho-fiziologică se impune în anumite limite. Din acest punct de vedere iluzia este înţeleasă ca o tulburare, mai mult sau mai puţin pasageră, a proceselor reflectorii, finalizată cu deformarea produselor acestora (imagini perceptive, intelective, stări afective şi reacţii motorii). Cel mai adesea această tulburare se înscrie în limitele normalităţii,

producându-se prin îmbinarea particularităţilor obiective ale ambianţei în anumite situaţii (oboseală, febrilitate etc.). O parte din iluzii se datorează în cea mai mare măsură unor fenomene de ambianţă care furnizează analizatorilor informaţii eronate (mirajele, iluziile meteorologice, iluzia tactilă etc.). Alte iluzii, se constituie datorită stării psiho-fiziologice existente la un moment dat: emotivitate crescută, stare de aşteptare intensă a unui eveniment, datorită unor boli etc. In concluzie s-ar putea spune că din această perspectivă iluzia este o falsă aparenţă care prezintă realitatea într-o manieră înşelătoare.

După natura şi nivelul produsului psihic deformat se cunosc următoarele tipuri de iluzii: perceptive, motorii, intelective, afective şi mixte. Cele mai mult studiate sunt cele perceptive, iar în cadrul acestora sunt identificate iluziile optice, auditive, ponderale, haptice (tactile), cutanate, gustative, olfactive şi mixte). Dintre acestea, iluziile optice s-au bucurat de cea mai mare atenţie în analiză, iar din categoria acestora cele mai reprezentative sunt iluziile optico-geometrice.

Analizând pe scurt fundamentul psiho-fiziologic al iluziilor nu ne este greu să deducem că filosofia şi artele sunt îndreptăţite să folosească fără restricţii, mai mult decât orice ştiinţă, noţiunea de iluzie.

Atât în filosofia indiană, cât şi în filosofia greacă sau chiar cea europeană modernă au fost mulţi filosofi care au plasat în centrul sistemului lor de gândire conceptul de iluzie şi au încercat să explice lumea ca pe o iluzie. Aproape toate sistemele filosofice, explicit sau nu, au operat şi cu categoria de iluzie sau cu substituenţi ai acesteia şi, de aceea, este necesar ca în acest context să despovărăm noţiunea de iluzie de anumite conotaţii negative puse în circulaţie.

Artele în cvasitotalitatea lor nu au manifestat prejudecăţi privind conceptul de iluzie, dimpotrivă, constatăm că o dezbatere de tip semantic, în estetica modernă, începând cu Baumgarten şi Kant, iluzia a fost asimilată drept element constitutiv al oricărei imagini, s-a constatat că ea este capabilă să sugereze, că are

intensitate expresivă, forţă evocatoare etc. De obicei, din punctul de vedere al perceperii realului, premisele psihologiei fac să se recunoască în iluzie datele senzoriale care dau caracter specific viziunii respective şi subliniază deformarea caracterului înşelător al aparenţei reprezentate sau semnificate, abaterea de la un etalon considerat prototip real al acestei aparenţe.

Termenul de iluzie este legat mai totdeauna de valorificarea teoretică a activităţii imaginative a artistului, a facultăţilor evocatoare ale imaginarului, cât şi în acela de joc obiectivat în care recunoaştem metamorfozele realului, retopirea datelor acestuia într-o structură absolut nouă, unde esenţialul devine contingent şi semnificaţia lui inedită.

Efectul emoţional şi bogăţia simbolizatoare a iluziei se conturează cel mai adesea în crearea cvasispontană a imaginii artistice ca şi în percepţia ei estetică. Iluzia, aşadar, devine în condiţii speciale un procedeu utilizat cu deliberare pentru obţinerea unui efect sau expresia cultivării unor variate tehnici de reprezentare deformată cu ajutorul cărora se introduce o valoare nouă în imaginea artistică, sporindu-i bogăţia simbolică şi lărgindu-i rezonanţa emoţională. Apelând la câteva exemple de utilizare a iluziei nu putem să nu amintim de perspectivele utilizate de pictorii din Renaştere pentru redarea obiectelor, prin procedeul "trompe-l'oeil" din artele spaţiale(pictura), trucajele de plan în imaginea filmică, tehnica iluziei incoerenţei în discurs, contaminarea metaforelor, ironia, paradoxul, citatul alterat, personificarea himerică, transpoziţiile timbrale în muzică, falsul contrapunct etc.

De aici rezultă că tehnica iluziei, utilizată cu măiestrie, are o mare capacitate de influenţare în creaţia artistică din cele mai diverse arte. Artele îşi datorează existenţa tocmai acestor tehnici de a produce iluzii de culoare şi formă în spaţiu, de sunet, gest etc. Artele din totdeauna au căutat cu asiduitate modalităţi noi în care reprezentarea să fie cât mai originală, dar şi mai apropiată de realitate sau de programul artistic al şcoli, curentului sau stilului respectiv. O astfel de practică în arte a devenit ştiinţă şi obiect de

cercetare pentru artişti. Chiar dacă arta în cauză nu recunoaşte cu claritate totdeauna acest lucru, fiind subînţeles, artiştii ştiu foarte bine că dacă nu stăpânesc legile perspectivei (în artele plastice), oricare ar fi acestea, succesul lor este îndoielnic, iar creaţia este mult diminuată ca efect. Artişti ca Leonardo da Vinci, Rafael, Bernini ş.a. au scris tratate speciale pentru a-şi îndruma fie elevii, fie pentru a arăta publicului larg care sunt greutăţile pe care le întâmpină pentru a reda imaginea lucrurilor în culori şi volume. Această activitate, numită ştiinţa perspectivei, a avut în timp o evoluţie ca orice altă ştiinţă. Stiinţa perspectivei s-a dezvoltat în mod deosebit, mai cu seamă în Renaştere, când un rol important în precizarea problemelor acesteia l-au avut Paolo Uccello şi Leon Battista Alberti. Se cunosc mai multe perspective utilizate în timp de artele plastice: perspectiva verticală, folosită mai ales de pictura egipteană din antichitate, perspectiva inversată, care aşa cum este denumită constă în răsturnarea valorii planurilor, perspectiva liniară, conică, în zbor de pasăre ş.a. Ultima a fost mai ales folosită în redarea peisajelor de la o înălţime oarecare. Aceasta, cât şi perspectiva numită cavalieră, în care obiectele par a fi văzute dintr-un punct situat la infinit, au fost utilizate atât în Renaştere cât şi în etapele ulterioare, până în zilele noastre.

In arhitectură, mai ales în cea contemporană, se foloseşte perspectiva axonometrică, metodă care recurge la deformări de unghiuri şi muchii în scopul unei înfăţişări mai plastice a obiectelor reprezentate în spaţiu.

Dacă până aici am văzut sistemele pe care arta legată de spaţiu le-a inventat pentru a reda cât mai exact, mai plastic şi mai expresiv imaginea, aceasta se poate vedea şi din punct de vedere compoziţional. Spaţiul este locul unde se naşte opera de artă şi, de aceea, opera întrebuinţează spaţiul după propriile-i necesităţi, îl defineşte şi am putea afirma că chiar îl creează. Spaţiul artei, în care se adună viaţa sau crâmpei din aceasta, este un dat căruia i se spune că este o materie plastică schimbătoare care se supune legilor perspectivei înainte de orice.

Există şi o artă care pare aptă a se transporta fără dificultăţi în spaţiul suprafeţei printr-un sistem de tehnici speciale şi aceasta este arta ornamentului, poate chiar primul alfabet al gândirii şi simţirii umane. Deşi trece uneori ca o artă minoră, ea rămâne un domeniu de întinse speculaţii. Inainte de a fi ritm şi compoziţie, cele mai simple teme de ornament, flexiunile unei curbe, un frunziş desenat care se implică într-o simetrie de alternanţă, dedublare sau repliere, toate acestea prepară deja spaţiul, adică locul unde ornamentul va fi o existenţă inedită.

In sistemul seriei compuse de elemente discontinui, clar analizate, puternic ritmate, definind un spaţiu stabil şi simetric, care le protejează contra metamorfozelor neprevăzute, fac loc unui sistem labirint, care se constituie prin sinteze mobile într-un spaţiu sclipitor. "In interiorul acestui labirint, unde simţi drumul fără a-l recunoaşte, riguros rătăcit de-un capriciu liniar care se furişează pentru a ajunge la un scop secret, se elaborează o dimensiune nouă care nu este nici mişcare şi nici profunzime, dar care ne creează iluzia" (54, p. 28)

Practicarea iluziei a fost sesizată şi în antichitate. Stilul roman nu a fost mai puţin sensibil la tehnica construcţiei de iluzii, chiar dacă romanii în ansamblu erau în vremea lor socotiţi mai pragmatici. Arcul lui Traian de la Benevento şi Columna lui Traian au fost astfel de mijloace de expresie, pentru a crea iluzia de prosperitate şi măreţie, forţă şi putere pe care o aveau romanii şi împăraţii lor. Columna lui Traian care a fost construită pentru a marca înfrângerea Dacilor, consideraţi ca foarte periculoşi la acea vreme pentru Imperiul Roman, era imaginată ca un fel de naraţiune plastică, în care eroul povestitor, Impăratul Traian descrie într-o formă originară pentru acea perioadă cât de îndârjită a fost lupta cu dacii, ce mare pericol au înlăturat romanii prin acest război.

Prin modul lor de a informa, reliefurile se apropie de literatură, dar sunt o naraţiune vizuală. Metoda tehnică folosită a fost considerată ca "simultană" şi "continuă". Prima categorie este identică cu cea întrebuinţată de greci la frontonul estic şi din

friza Partenonului, unde întreaga acţiune se petrece într-un anumit moment "îngheţat", în formă sculptată. Cea de a doua metodă, numită *simultană* (separatoare), respectă unităţile clasice indicate de Aristotel: de acţiune, timp şi loc.

Creatorul Columnei lui Traian, Apolodor din Damasc, în ciuda conţinutului de naraţiune directă, obţine efecte interesante în construirea iluziei. Artistul s-a bazat pe un set de simboluri atent elaborate, ca şi cuvintele de care se folosesc scriitorii. De exemplu, un şir de linii ondulate indică marea, un contur crestat la orizont indică munţii, un zid poate însemna un oraş sau o tabără, o figură feminină cu draperie cutată în formă de semilună, indică prezenţa nopţii. Acum constatăm că friza de pe Columna lui Traian a prefigurat simbolismul imagistic din perioada creştinismului timpuriu şi a Evului Mediu. Williamm Fleming afirmă pe bună dreptate că "modalitatea continuă de naraţiune vizuală a fost preluată direct în cazul picturilor de catacombă ale primilor creştini şi a fost dusă mai departe prin manuscrisele, sculpturile religioase şi vitralii epocii medievale şi o mai putem găsi încă, bine dezvoltată în benzile desenate de astăzi. Chiar şi cinematograful datorează ceva acestei tehnici create în veacul al II-lea e.n." (53, p.138)

Un stil artistic şi un curent care a cultivat cu obstinaţie arta iluziei a fost barocul. Pentru a produce efectele scontate acesta apela din abundenţă la exuberanţa formelor curbe şi întortochiate, la neglijarea simetriei şi a regularităţii, la sugerarea prin toate mijloacele a dinamismului impetuos, destinat să înfrângă ordinea. Plastica barocă a preferat liniile de contur agitate, centrifugale, jocul pictural al luminilor şi umbrelor pe suprafeţe, schemele compoziţionale în diagonală şi vârtej, tehnica clar-obscurului, levitaţiile etc. In plan literar barocul cultiva imaginea salonului aristocratic, caracterizat prin încărcături cu elemente metaforice în expresii sofisticate, capabil să producă o invazie a sentimentelor şi să debordeze graniţele impuse de raţiune prin excesul şi paroxismele pasiunii şi intemperanţei.

Filosoful acestui curent se pare că a fost nimeni altul decât Leibniz, care în lucrarea sa "Nature et la grace, fondes en raison" îşi expune principiile sale filosofice de natură să fundamenteze constituirea acestui curent de gândire şi simţire din lumea postrenascentistă. Ideea centrală de tip teodiceic era "armonia prestabilită" în care fiecare monadă, deşi separată de celelalte, era considerată ca o un sistem închis şi totuşi în coordonare cu celelalte, ca un punct imaterial cu o multitudine de calităţi şi însuşiri, care de la distanţă ar putea fi asemănată cu un atom, dar în realitate era cu totul altceva - un punct virtual, logic.

Pe lângă ideea de "*armonie prestabilită*", cu adânci înţelesuri în arta şi ideologia barocă, mai întâlnim şi conceptul de *graţie*, cu sens teologico-filosofic, dar şi cu semnificaţie artistică. Leibniz înţelege graţia teologico-filosofică în genere ca pe o perfecţiune a naturii, ca acel mod special de a fi frumos, care în natură şi în toate operele de imitaţie făcute de om, după natură înseamnă perfecţiune. Pentru acest fel de armonie, oglinzile sunt metafora ideală, la filosof oglinda este un element care reflectă şi multiplică în sine întreg universul, este instrumentul cel mai abilitat pentru a crea iluzia situării omului într-o altă lume, "*în cea mai bună dintre lumile posibile*". Identitatea dintre oglinda graţiei teologice şi oglinzile graţiei profane a diferitelor saloane în stil baroc sau rococo, corespund perfect continuităţii dintre natură şi graţie, comportând diferenţe de grad, în sens ascensional, între graţia teologico-metafizică şi graţia lumească luxoasă, ca formă a graţiei estetice. Nu întâmplător în sălile rococo, oglinzile nu sunt aliniate ca la paradă (precum la Versailles), ci sunt dispuse faţă în faţă pe toţi pereţii, încât să-i îngăduie fiecărui om să se vadă din propriul punct de vedere şi, totodată, din punctul de vedere al celorlalţi.

Această filosofie şi estetică bazată pe tehnica oglinzilor creatoare de iluzii, promovată de Leibniz, a fost continuată în alte forme iluminism, şi romantism. Programul acestei estetici, aşa cum reiese din fapte, nu este altul decât acela de a şterge graniţa dintre realitate şi iluzie, dintre semnificant şi semnificat, de a

plasa subiectul într-o lume ireală. Adevărul în acest caz se prezintă ca o închipuire care dobândeşte, datorită simţurilor şi imaginaţiei, caracterul de realitate. Această realitate produce o emoţie la limita sublimului artistic.

Tehnica şi arta de a produce iluzii nu a fost numai o caracteristică a curentelor şi stilurilor trecute, dar ea, într-o anumita măsură, caracterizează şi artele timpului nostru. Curente artistice din domeniul artelor plastice, literaturii, muzicii, arhitecturii, urmăresc cu asiduitate astfel de efecte în creaţiile lor artistice. Iluzia, aşadar, nu este un scop în sine, aşa cum a fost pentru arta barocului şi rococo-ului, ci un instrument şi un efect de imagine imediată, o expresie a adevărului artistic.

Intre curentele artistice ale secolului nostru s-ar putea spune că expresionismul şi suprarealismul au construit cele mai îndrăzneţe tehnici pentru a crea imagini cu un mare potenţial de iluzie. In concepţia artelor contemporane, arta este doar o stare de circulaţie între natura exterioară, vizibilă sau invizibilă, şi natura interioară care ajunge să coincidă cu expresia. Traseul prin care expresia îşi realizează funcţia activă de cunoaştere practică este de la spontaneitate la impulsivitate. In context expresia este o creştere care confirmă actul de absorbţie a energiei organizate a materiei şi care tinde să refacă permanent armoniile dinamismului ei vital. Aceste sofisticate concepţii filosofice cer o tehnică a iluziei pe măsură, pentru care arta face tot felul de eforturi pentru a le realiza.

Fără a trece prin toate curentele artistice, mai vechi sau mai noi din istoria artei, putem asemui arta cu un labirint în care iluzia este instrumentul cel mai îndemânatic pentru a o explica şi a-i susţine adevărurile acesteia. Oriunde există puţin mister, iluzia se găseşte destul de potrivită pentru a fi prezentă. Ele există în fiecare operă şi par a fi lucruri la fel de reale ca şi cele din natură, sau la fel de adevărate şi de naturale pentru că au fost create de mintea omului. Un tablou este mai puţin misterios decât o cochilie de scoică. Dar iluzia îl poate face mult mai complicat şi mai misterios decât această cochilie. Iluzia este visul artistului.

Ea se naşte astfel dintr-o contemplaţie leneşă şi în acelaşi timp se dedublează într-o realitate sau un set de realităţi în care fiecare îşi spune propriul adevărul lor ca pe un portativ de note muzicale.

In cadrul capitolului de gnoseologia artei, pe lângă conceptul de cunoaştere artistică, imagine artistică şi adevăr artistic, cât şi cel de iluzie se impune cu aceeaşi necesitate şi cunoaşterea în egală măsură a noţiunilor de *formă, ornament şi culoare*. Concepţiile estetice cu privire la aceste probleme vor releva cu mai multă pregnanţă importanţa acestora în cadrul artelor.

4. Categoria estetică de formă.

Noţiunea de formă este atât de des întrebuinţată în cultură, în arte cât şi în estetică, încât este foarte dificil să cuprindem toate aceste aspecte într-un spaţiu redus. Dacă am analiza noţiunea de formă numai la nivelul unei arte şi tot ar fi foarte dificil. De aceea, ne propunem să evidenţiem câteva accepţiuni şi interpretări date noţiunii de formă în estetica şi arta contemporană. Perspectiva estetică este cea care va predomina în această analiză, cu scopul de a înlătura confuziile care duc deseori la înţelegeri greşite privind noţiunea de formă şi sensurile sale. Abordarea conceptului s-ar putea face în două moduri: de la general la particular sau invers. Preferăm abordarea a doua: a) *Forma ca expresie spaţială exterioară.* Intr-o accepţiune concretă cuvântul formă desemnează figura constituită în spaţiu prin conturul unui obiect ca ansamblu al suprafeţei. Aici este vorba de suprafaţa unui obiect tridimensional sau de un contur al unei suprafeţe plane. Acest sens priveşte în primul rând artele spaţiului (sculptură, arhitectură, pictură şi desen). Dacă este vorba despre artă figurativă, forma poate fi cea a unui obiect reprezentat. Dar poate fi vorba, de asemenea, de forma unei opere sau de o parte a sa ca obiect material, figurativ sau nonfigurativ. Se poate, de asemenea, vorbi şi de forme netede, lucioase, în curbe continui ca proiecţii dinamice în spaţiu.

In sfârşit, în sensul prefigurat mai sus, se poate vorbi şi de o formă comună a unui obiect şi reprezentarea sa figurativă plastică. In general din această perspectivă definim forma mai degrabă ca un ansamblu de caractere stilistice sau estetice care încep cu configurarea imediată a expresiei exterioare. In acest caz apare o opoziţie între formă şi conţinutul său material, dar nu în sens platonician, şi nici aristotelic. Aici forma nu este altceva decât un contur sau un mulaj. b) *Forma ca aspect general exterior*. Intr-un sens puţin diferit de cel anterior se poate vorbi de forma exterioară a aparenţei imediate, dar care nu constituie structura sa determinată, cum ar fi: anumite sculpturi moderne care au forma exterioară de mască africană, sau că un roman este la prima vedere o biografie. In acest sens, forma şi conţinutul se opun. Forma în această perspectivă este aparenţă, fondul a cea ce ea semnifică şi exprimă. Când într-o operă literară se distinge fondul de formă, fondul este conţinutul de idei, iar forma este stilul de a le exprima. c) *Forma ca alcătuire şi constituţie a unui obiect.* Din această perspectivă forma se defineşte prin relaţii precise de ordine, situaţie, raporturi, proporţii. Acest sens desemnează întreaga configuraţie spaţială sau întregul conţinut al formei (forma unei melodii, arabescul unui model etc). Aceste forme pot fi pur fizice sau spirituale, cum sunt arabescul sentimental al unui fenomen artistic, simfonie, roman, construcţie arhitecturală. *d) Forma ca tip de organizare şi gen artistic.* Din această perspectivă figurile obiectelor datorate artelor, şi chiar cele naturale, pot adesea constitui clase de obiecte, fiinţe, diverse forme de existenţă care definesc forme. Cuvântul formă în acest caz nu este luat niciodată în sens absolut. Se poate vorbi în acest sens de forme muzicale (simfonie, sonată, cantată, menuet etc.). In literatură: roman, nuvelă, schiţă, dramă, comedie, poezie (care şi ea cunoaşte mai multe forme de manifestare). In acest sens se pot găsi forme în toate artele. e) *Concepţia filosofică de formă.* Din această perspectivă noţiunea de formă a cunoscut mai multe sensuri şi chiar întrebuinţări, unele dintre acestea fiind prezente şi în viziunea estetică contemporană: *În sens platonician* formele

sunt Ideile pure, universale şi transcendentale lumii sensibile, servindu-i acesteia ca model. Când se întrebuinţează noţiunea de formă platoniciană în sens estetic se înţelege un Ideal transcendental pe care artistul încearcă să-l transpună în opera sa materială. *In sens aristotelic*, ideea de formă nu este transcendentală existenţei sensibile, ci există în lucrurile acesteia şi există numai prin ele. Aristotel a gândit forma în sens naturalist, ca un factor activ intern, determinând caracteristicile speciilor de lucruri, un fel de genotip. *In sens plotinic*, forma va avea un nou înţeles, acela de formă interioară sau idee interioară. In Eneades (I, 6, 3) Plotin afirmă că "arhitectul judecă frumuseţea unei case adaptând casa reală la forma interioară de casă. El o va aprecia ca formă, numai dacă forma exterioară coincide cu ideea interioară de casă" (113, I, 6, 3). Forma interioară este deci principiul de acord şi organizare a părţilor între ele şi a unităţii acestora.

Concepţia lui Plotin a trecut neobservată mult timp. De abia în epoca Iluminismului, se pare că Herder ar fi fost primul, care împreună cu Goethe au admis că opera de artă posedă în ea însăşi "un suflet", dar de care vorbea şi englezul Shaftesbury prin sintagma "inward Form". Forma interioară, căci despre aceasta este vorba, va fi de-acum încolo un adevărat principiu structural al fiecărei opere, un fel de cheie a organizării sale exterioare după principiul sufletului sau planului intern. Pentru cei mai mulţi, forma interioară sau fondul, este asociat azi specificului individualităţii artistului, epocii sale şi stilului acesteia.

După cum am constatat, forma este analizată în relaţie cu ceea ce are ca intern, cu un conţinut care se subînţelege. De aceea forma, ca de altfel şi alte concepte, nu pot fi analizate decât într-o structură polară, în cazul de faţă aceasta fiind relaţia formă - conţinut.

Conţinutul diferă de esenţa operei prin concreteţe şi totalitate. In conţinut sunt cuprinse totalitatea ideilor explicite şi implicite, a sentimentelor clare sau obscure. Conţinutul este latent, virtual şi efectiv. Pe de altă parte trebuie să avem în vedere

că acesta este complex şi concret, dar nedecompozabil. El apare ca un fel de esenţă simplă de tip materialistic. Este o sinteză de valori existentă într-un organism nou cu viaţă proprie. Din conţinutul oricărei opere fac parte tema sau subiectul, sentimentele componente ale conţinutului şi acestea se apropie mult de ceea ce însemna mai sus forma interioară. Nu trebuie pierdut din vedere că prin conţinut se înţeleg şi ideile transmise în mod expresiv şi sugestiv despre realitatea din afară. De fapt, realitatea din afară a devenit realitatea din interior. Conţinutul mai înseamnă şi totalitatea sensurilor degajate şi conţinute în operă, ansamblul semnificaţiilor care îi sunt conferite în timp de critică, de receptorii de artă. Si atunci conţinutul se exteriorizează prin formă, desemnând în esenţă forma în care se adresează conţinutul receptorului. Ne detaşăm, oarecum de forma interioară a lui Plotin cât şi de formalismul herbartian sau kantian, dar nu ne putem detaşa de formula lui Herder şi Shaftesbury.

In concluzie se poate afirma că *forma* nu exprimă un conţinut exterior decât indirect. Legile formale ale evoluţiei artei intervin în limita caracterului de simplu reflex al lumii pe care opera o exprimă, iar forma surprinde specificitatea estetică a operei. Forma are un caracter convenţional în sensul că ea e o construcţie investită cu anumite semnificaţii derivând din conţinut, dar conformându-se şi universalului exterior acesteia. Introducând forma în contextul receptării ei de către public, putem vorbi de o formă iniţială cât şi de o formă finală, nu ca două segmente succesive, ci ca o firească mutaţie de accent sau de etapă. Forma, aşadar nu este o organizare imuabilă, ci un organism fluent şi viu supus permanent schimbării.

Abordând problema formelor nu putem să evităm şi o posibilă clasificare după anumite criterii a acestora. I.Kant făcea acest lucru în secolul XVIII, printr-o discriminare între *forme libere* (pulhritudo vaga) şi *forme utile* sau obligatorii (pulhritudo aderens). In estetica postmodernistă a zilelor noastre formele s-au clasificat după diverse criterii în moduri diferite. Ni se pare relevantă şi de luat în considerare clasificarea propusă de Titus

Mocanu în lucrarea Morfologia artei moderne,cu referire mai ales la artele plastice, în: 1. forme geometrice; 2. forme succesive; 3. forme dinamice; 4. forme fantastice; 5. forme alegorice şi capricioase; 6. forme obiectuale.

Formele geometrice pure sau ideale sunt rezultatul legăturii artei cu ştiinţele matematicii, cu faptul că în epoca modernă şi contemporană asistăm la o dezvoltare uimitoare a matematicii şi a ecourilor sale exercitate asupra multor domenii ale culturii şi civilizaţiei, cu implicaţii profunde în însăşi substanţa profundă a artei. Un exemplu poate deveni simbolic pentru această corespondenţă atât de semnificativă. Este cunoscută importanţa dobândită în topologie, "teoria generală a nodurilor". Topologic abordând problema, luând ca exemplu un cerc, constatăm că oricât l-am deforma, în ipoteza că este elastic, obţii tot un cerc, răsucindu-l capeţi un nod, este vorba de un nod simplu, diferit de "nodul trifoi". Un atare nod poate constitui oricând un exemplu plastic, apt a fi sugerat nu numai în pictură ci mai ales în sculptură.

Sunt ştiute, de asemenea, rezultatele obţinute în sculptură şi în arhitectura contemporană, prin extindere în domeniul estetic, a formelor particulare ce descriu diverse modalităţi ale ecuaţiei generale de gradul II, cu trei variabile, din geometria analitică. In acest sens pot fi edificatoare paraboloidul hiperbolic în formă de "şa", care în arhitectură poate lua formă de acoperiş, în vreme ce hiperboloidul de rotaţie cu o "pânză", aşezat pe un fus confecţionat la strung devine un profil sculptural de reală expresivitate.

Formele succesive. Acestea la rândul lor se dezvoltă, în mod similar, sub influenţa gândirii matematice cât şi a celei ştiinţifice. Prima categorie de forme succesive - grupa formelor seriale, stă sub semnul teoriilor combinatorii matematice şi sub acela al algebrei abstracte. Cele dintâi compuneri seriale în artă s-au realizat în câmpul vizualităţii, dar şi în compoziţia muzicală, cu mult înaintea pictorilor serialişti. Dacă Vasarely sau Max Bill au compus serial, acest lucru l-au făcut pornind de la un element

esenţial, pătratul şi de la o structură, adică de la un interval bine definit ocupat de o serie de pătrate egale, diferite între ele doar prin gradele lor de tonuri sau prin "gradientele" lor de lumină. In această alternativă mişcarea înseamnă schimbarea ordinii naturale, prin permutări succesive, care îngăduie instaurarea unor noi semnificaţii a legăturilor dintre componentele originale. Se impune precizarea că cei mai mulţi dintre pictorii contemporani, "structuralişti" pornesc, în compoziţiile lor, de la elemente iniţiale sugerate de domeniul geometriei.

In ceea ce priveşte formele *succesive* şi *dinamice* se poate considera că şi acestea se aseamănă cu cele seriale prin faptul că presupun prezenţa nemijlocită a mişcării. Numai că mişcarea este inclusă de această dată mult mai precis pe căile viziunii combinatorii. Implicarea mişcării "tangibile" în însăşi substanţa compoziţiei plastice, fie în sens capricios, fie în acela cu surse de energie, fie în alternativă cu participarea observatorului, fie prin dematerializarea formelor cu ajutorul rotirilor repezi etc., reprezintă o bază pentru crearea operelor ce se înscriu în zonele artei cinetice.

Formele alegorice. In înţelesul iniţial, de origine, cuvântul alegorie avea sensul de mărturie într-un proces sau într-o situaţie, sens ce exprimă întotdeauna o relaţie. Este vorba de raportul între un semn, având un purtător material şi o realitate de rang mai înalt. Formele alegorice se împletesc în chip natural cu cele fantastice, ceea ce face ca ambele tipuri de forme să se confunde adesecori între ele.

Formele fantastice. Această categorie de forme, *fantastice* s-a dezvoltat în cuprinsul artei moderne, înflorind cu deosebire în climatul suprarealismului şi în acela al sensibilităţii abstracte propriu-zise. Fantasticul are rădăcini profunde şi funcţii compensatoare în structura şi în temeiurile de existenţă ale fiinţei omeneşti, şi ca atare nu puteau să nu fie reflectate şi în domeniul plastic. Formele fantastice propun lumi ale visului, ale aparenţei, dar şi alternative ale grijii sau anxietăţii. Plăsmuirile fantastice se pot realiza, fie în termenii naturii, prin desfigurarea sau prin

denaturarea ciudată a acestor termeni de referință, fie în sensul abstracției pure, eliberată de orice întemeiere reală și posibilă. Picturile de gen fantastic ale lui Max Ernst se caracterizează prin transfigurarea stranie a realului, așa cum s-au petrecut lucrurile și în opera lui Bosch. Frantz Marc obține lumea feerică de basm, către care țintește, prin punerea în vibrație a culorii, prin care dematerializează ființele sale animale pentru a le conferi o nouă demnitate și semnificație realistă. Aceste transfigurări pleacă de la credința în necesitatea funcției estetice a visului în domeniul artei și străbat diverse trepte ale romantismului, pentru ca, în final, să se constituie ca o bază pentru creația suprarealistă.

Un rol asemănător, dar cu alt sens îl au, *formele obiectuale*. In epoca noastră, acest tip de forme vizuale se manifestă în două direcții preferate: una către forme și obiecte cotidiene, așa cum se produc ele în viața de zi cu zi, și o a doua în zona microcosmosului. Vom lua ordinea inversă. Lumea mică a cristalelor, a microorganismelor, a celulelor și a țesuturilor se poate regăsi în faimoasa formulă a lui Euler, care a stat la baza topologici algebrice. Potrivit acestei formule, un spațiu topologic are o anumită caracteristică ce se exprimă printr-un număr, iar numărul amintit indică ordinul de frumusețe matematică al spațiului respectiv. Dacă putem vorbi de ordine de frumusețe la nivelul lumii cristalelor, aceasta se datorează faptului că în relația lui Euler se păstrează o astfel de lume, ca un invariant, indiferent de modul în care se petrece cristalizarea. Astfel, ori de câte ori privim în intimitatea uimitoare a acestui domeniu fundamental al naturii, constatăm un număr de "vârfuri" ale poliedrelor cristaline cu caracter dimensional nul (ca simple puncte), din care pleacă un număr de muchii unidimensionale, iar acestea apar ca niște linii. Acest lucru, în formulă înseamnă: $n_0 - n_1 + n_2 - n_3 = 1$[3] . Pe o astfel de observație se bizuie și Jacob Bronowsky când studiază frumusețea naturală a formei geometrice și cea a unui sistem de molecule într-un sistem constituit.

Categoria de *forme obiectuale* care privesc lucrurile din zona cotidianului, la rândul lor, pot fi divizate în lucruri produse

întâmplător sub presiunea necesităților cotidiene ale omului obișnuit, cât și *obiecte-sistem* produse în mod științific de tehnologie. Acestea din urmă fac, după cum se știe obiectul designului și al creației industriale.

Creația de forme industriale este o știință și totodată o artă care s-a născut din exigențele multiplei transformări prin care a trecut ambianța lumii contemporane. Problemele creației de forme industriale în lumea contemporană formează o preocupare constantă care se regăsește în diverse forme și registre în sfera creației de design din societatea contemporană. Creația de forme din acest domeniu pleacă de la o serie de întrebări pe care și le pune omul contemporan: în ce măsură poate ameliora designul de forme industriale viața omului? Poate crea noua ambianță un om nou cu o comportare elevată? Este capabilă forma industrială să contribuie la umanizarea spațiului și a fondului sufletesc? Este ambianța un spațiu trăit de om? Crearea de forme înseamnă comunicare vizuală? Aceste probleme și multe altele pot face obiectul unui capitol special al creației de forme industriale care sunt obiectul designului și nu al prezentei lucrări. Totuși cele mai importante categorii se cer explicate în câteva linii generale.

5. Categoria estetică de culoare.

Culorile, viața socială și arta. Ființa umană este născută în lumină și este adaptată pentru lumină. O lume cu puțină lumină ar fi săracă, redusă și monotonă, dar fără lumină ar fi imposibilă. Prin lumină cunoaștem realitatea, lucrurile capătă sens și se diferențiază, există; fiecare lucru își are lumina și culoarea lui. Lumina însă naște culoarea.

Din toate timpurile omul a simțit dorința să transpună culoarea, să o supună și să o fixeze într-un material mai durabil decât scurta lui existență individuală. Genetic, natura a fost și rămâne cea care ne îmbogățește în permanență sensibilitatea primară și ne mărește receptivitatea față de culoare. Alternanța anotimpurilor, de care e legat ciclul vegetației, este prima mare lecție a naturii despre culoare. Trăgând concluzii asupra acestor

fenomene, în experienţa sa multimilenară, omul a condensat culorile în simboluri. Astfel, albul simbolizează începutul, naşterea; negrul, dimpotrivă, sfârşitul, moartea. Între aceşti poli existenţa se mişcă pe o gamă sau alta de culoare, în funcţie de evoluţia firească din natură şi din viaţă. Fiecare om simte acest lucru în felul său, dar mai ales artistul; la el sensibilitatea şi puterea de percepere a culorii este dezvoltată foarte mult. Goethe a sesizat reflexul emoţional al senzaţiilor de culoare, afirmând tendinţa uşor excitantă a galbenului, dar şi înveselitoare, recele visător al albastrului, liniştea verdelui etc. Din totdeauna culoarea a fost mesagerul celor mai adânci sentimente ale fiinţei umane, ale creatorilor. Ne gândim la roşul rembrandtian pe care artistul îl surprindea timid în anii de început, bogat, fastuos şi mândru, în vremea succesului şi apoi dramatic, spre sfârşitul existenţei pictorului. Mai târziu, Van Gogh, cu verdele, roşul şi galbenul a exprimat cele mai teribile pasiuni omeneşti.

Începând cu secolul al XIX-lea problema culorii frământă nu numai minţile artiştilor, dar şi pe cele ale fizicienilor, chimiştilor şi tehnicienilor. Amintim contribuţia artiştilor de la Bauhaus, în special cea a lui Johannes Iten, exprimată in cartea „Kunst der Farbe", care acordă un loc deosebit de important culorii sub aspect estetic. Iten stabileşte fucţiile culorii în opera de artă, dar determină şi caracteristica tipologică a artistului respectiv, astfel tipologia *optic impresivă* caracterizează artistul intuitiv la care domină opticul impresiv al culorii; acesta reproduce uşor culoarea şi elementele în general colorate din realitate; tipologia *psihic - expresivă,* caracterizează artiştii colorişti vizionari. Aceştia sunt cei mai independenţi faţă de realitatea imediată şi sunt înclinaţi spre exagerarea culorii, spre accentuarea funcţiei ei expresive care exaltă cel mai mult stările sufleteşti. Ei pun în evidenţă efectele unei optici speciale care alternează profund proporţiile şi densitatea luminii. Ei interpretează mai mult decât imită şi transfigurează mai mult decât interpretează (Gauguin). În picturile sale tahitienele sunt învăluite într-un fel de aură de concentrare spirituală, demnitate

morală şi înţelegere a destinului, mult superior condiţiei lor de existenţă. La fel, Eduard Munch, prin pastă, face ca verdele ierbii să simbolizeze viaţa, albul – tinereţea, roşul – pasiunile omeneşti.

Tipul *intelectual simbolic* – constructiv. Acest tip de artist se simte mai atras şi este mai aproape de omul de ştiinţă prin importanţa pe care o dă grupării şi ordonării culorilor; el instituie o nouă arhitectură a vizibilului. Artiştii din această categorie sunt înclinaţi să se exprime metaforic.

Fie şi din aceste câteva caracteristici pe care vedem că le are culoarea asupra psihicului creatorilor, putem deduce rolul estetic pe care îl poate juca culoarea în arte, în unele mai mult, în altele mai puţin. De departe putem considera însă că pictura este prin excelenţă arta culorii. Totuşi chestiunea este complexă. Elemente ca: linia, arabescul, desenul, valorile de luminozitate şi cele tactile, perspectiva, compoziţia de ansamblu etc. joacă, de asemenea, un rol important. A existat din antichitate şi până în Renaştere un gen pictural – cameea – pictată în gri cenuşiu, imitând sculptura. La origine acest termen desemna pietre fine din varietăţi de silex, onyx, în două straturi suprapuse şi divers colorate, formând o structură îngroşată, aptă pentru gravură. Ceea ce este caracteristic pentru acest gen de pictură este întrebuinţarea unei singure culori în degradeu, aceasta fiind chiar culoarea materialului. Acest gen de artă a fost supranumit şi „pictură fără culoare". Mulţi pictori din Renaştere, printre care şi Leonardo da Vinci, au elaborat propria lor metodologie şi tehnică asupra preparării cameei din materiale pe un anumit ton, de obicei de natură să sugereze spiritul mesajului. În esenţă, astfel de procedee pun în evidenţă existenţa unei structuri noncromatice a unor opere de artă născute la interferenţa dintre pictură şi sculptură.

Distincţia tradiţională de colorişti şi desenatori, care a făcut obiectul unor discuţii academice în secolul XVII şi apoi reactualizată prin Baudelaire în secolul XIX, arată clar că nu poate fi vorba de un rol hegemonic al culorii, chiar şi în pictură. Dacă totuşi remarcăm şi existenţa unor opere de artă picturală necolorată, acest lucru atestă explicit influenţa sculpturii sau cel

puţin al unei afinităţi cu estetica sculpturii: gândirea picturală pare a fi în acest caz un fel de circuit prin gândirea sculpturală. Cu aceste particularităţi ne este totuşi permis să afirmăm că pictura pură este esenţialmente culoare. Cezanne considera, pe bună dreptate că atunci când culoarea este la paroxismul său, desenul este în plenitudinea sa. Dacă muzicianul este omul care gândeşte în sunete, pictorul este omul care gândeşte în culori. Dacă culoarea poate fi considerată materie primă a picturii, ca nu poate lipsi practic, indiferent cu ce accent, din nici o artă, fie şi metaforic. Iată, din această perspectivă, importanţa şi poziţia culorii în diverse arte:

a) *In arhitectură.* Tehnicienii care au inventariat mijloacele artistice ale arhitecturii au semnalat volumele, expresia funcţiilor, uneori importanţa luminii, dar rareori culoarea. T.Gautier constata totuşi că arhitectura epocilor trecute avea şi atributul policromiei. În fapt, templele Greciei antice erau pigmentate în bleu şi roz, iar grecii au întrebuinţat mai direct şi cu mai mult îndrăzneală culorile în sculptură şi arhitectură decât în pictură. Folosirea culorilor în arhitectura lor avea condiţii mai bune: dispuneau de un mediu mai uscat, de materiale colorate inalterabile (marmură de diverse culori, variate pietre colorate, cărămizi, etc). Între aceste mijloace tehnice nu trebuie să omitem mozaicurile, care permit decoraţiile exterioare solide, întocmirea tencuielilor colorate folosite cu predilecţie mai mult în mediile rustice decât în cele citadine. În epoca noastră anumite mici oraşe portugheze şi spaniole de stil colonial au fost construite într-o policromie încântătoare. Policromia este şi mai bogată atunci când privim arhitectura interioarelor.

b) *In sculptură.* Trebuie reamintit că statuile grecilor antici foloseau din plin culorile în această artă. De exemplu careul 675 de pe Acropole este construit în marmură policromă. Îmbrăcămintea este marcată cu motive roşii şi bleu care nu indică nici un relief. Celebrul aurig de la Delphy are ochii încrustaţi în email şi onyx, iar Athena chriselfantină este dovada cea mai concludentă în acest sens. Statuile Egiptului antic erau, de asemenea, bogat colorate. Eliminarea culorilor din arhitectură şi sculptură a început în Evul Mediu romanic şi gotic şi a continuat până în zilele noastre.

c) *Desen şi gravură.* Se ştie că desenul este în general monocrom. Totuşi şi aici culoarea apare în două ipostaze: sub forma desenului reliefat, adică al unei compoziţii desenate în care tuşele în acuarelă, sau în guaşe unde se cooperează la efectul de ansamblu sub forma desenului cu mine colorate. Arta clasică a practicat desenul cu trei creioane, executat cu piatră neagră, roşiatică şi cretă. În zilele noastre întrebuinţarea creioanelor colorate a fost reluată, unii chiar făcându-şi plăcerea de a practica metodele infantile. Gravarea în culori se manifestă cu anumite tehnici de subliniere a reliefului şi a degrade-ului în diverse nuanţe cromatice şi în varii forme tehnice.

d) *"Artele minore".* În artele numite pe nedrept minore, ca arta ţesutului, a bijuteriilor, vitraliilor, artele focului etc., calităţile cromatice (monocromia sau policromia) au un rol foarte important în definirea valorii acestor arte. Culoarea le confirmă o savoare particulară, o picturalitate legată nu numai de materialul utilizat, ci şi de tehnologia utilizată în creaţie; Astfel le sporeşte valoarea şi forţa de atracţie, influenţa emoţională.

e) In *literatură.* În sens propriu şi concret culoarea nu intervine în literatură decât într-o manieră episodică şi puţin importantă, dar expresia verbală a notaţiilor, evocarea culorilor prin intermediul metaforelor pot crea imagini „colorate". Clasicii mai ales, credeau în folosirea pitorescului pentru a evoca culoarea naturii. Epitete convenţionale ca: „negru de amărăciune" (întristat), „trecea prin culorile curcubeului" (cineva care trece prin emoţiile cauzate de ceva neprevăzut), „holdele de aur ale secerişului" etc. Un mare maestru al cromatismului de inspiraţie romantică a fost Fr.R.Chateaubriand (1768-1848), în Atala, dar şi Alfred de Musset sau V. Hugo etc.

f) In *muzică.* Deşi ştiinţific nu s-a putut stabili o relaţie de corespondenţă între lumea sunetelor şi a culorilor pentru că au origini şi structuri cu totul diferite, totuşi există un grup de

argumente faptice care le pot pune într-o oarecare corespondenţă. Notele muzicale şi culorile se pot coordona prin artificii matematice şi stabili corespondenţe artificiale între cele două frecvenţe vibratorii. Pe de altă parte, există o teorie mistică de corespondenţă a celor două regiuni de fapte, care presupune că parfumurile, culorile şi sunetele, răspândindu-se, construiesc o cosmologie, a căror susţinători afirmă că deschid mari şi frumoase perspective artelor, afectivităţii şi chiar creează o zonă a ontologicului, în timp ce criticii de pe poziţiile raţionalismului ştiinţific le consideră opere de pură imaginaţie.

Psihologic, la mulţi indivizi, asociaţiile de idei (fie spontane sau dobândite), leagă puternic imaginile sociale cu cele cromatice. R.Wagner mărturisea că, în tinereţe, când făcea studii de armonie, se servea de cerneală colorată pentru a nota tonalităţile: bleu pentru tonic, roşu pentru dominantă etc.; este posibil, ca analizând operele de artă, să descoperim fapte structural analoge în cele două domenii – pictura şi muzica. Se pot găsi analogii, de exemplu, între raportul tonic dominant şi cel al culorilor complementare, între anumite fapte de orchestraţie şi cel al compoziţiei cromatice, etc. Metaforic, se vorbeşte de culori „sonore" pentru a desemna impresia de ansamblu cauzată de timbrele instrumentelor utilizate, armoniile întrebuinţate şi dispunerea diverselor sunete în scara tonală.

Culorile se folosesc şi în artele spectacolului, filmului cât şi în alte arte. Culoarea este, aşadar, indispensabilă artei, indiferent dacă se foloseşte direct sau indirect. Dar culoarea este ceea ce este, nu numai în pictură şi în diversele arte menţionate mai sus, ci şi în viaţa cotidiană. Azi, când se constituie un mediu citadin atât de complex, excesiv de geometrizat, cu forme rectilinii sau curbe, cu contururi pe care privirea nu le poate îmbrăţişa totdeauna, elementele de surpriză se lasă aşteptate şi interpretate. În ritmurile infinite, ochiul caută la un moment dat punctul de sprijin care să se opună scurgerii fără şir; găsind acest punct, privirea se opreşte şi îl cercetează, se repauzează, îl contemplă ca pe o certitudine. Acest accident poate fi de culoare sau de formă.

Culoarea este însă cea care atrage atenţia cel mai mult. Fiind o culoare deschisă, poate crea o impresie de calm, de respiraţie şi limpezime a spaţiului, în timp ce o culoare închisă deviată spre negru blochează raza vizuală, ajungându-se până la a crea o senzaţie de claustrare şi ostilitate.

Arhitectura modernă, mai ales cea legată de normativele purismului, a promovat în prima sa fază de existenţă, cu multă insistenţă formele epurate, limpezi, exclusiv funcţionale, bazate pe o balanţă optimă a volumelor simple, iar culoarea, fie şi pigmentară, era în general neluată în atenţie, rămânând în concurs fie numai albul şi cenuşiurile, fie culoarea proprie materialului, dacă nu era prea violentă. Absolutizarea acestor culori, dacă mai pot fi numite aşa, nu dă o impresie de sobrietate, ci de sărăcie, secetă, ariditate, uscăciune.

Vedem, aşadar că, peste tot, civilizaţia noastră cere culoare, de aceea trebuie să o privim cu atenţie, seriozitate, maturitate şi să o studiem.

6. Categoria estetică a decorativului

Impreună cu celelalte arte contemporane, arta decorativă îşi propune să asigure odihna şi confortul spiritului, să amelioreze viaţa interioară şi pe cea de grup, să sensibilizeze gusturile, să dezvolte şi să stimuleze inteligenţa. Ca întotdeauna, arta decorativă şi-a propus să scoată în evidenţă frumosul, să atragă atenţia, să sublinieze, să invoce şi să interpreteze. Decoraţia din toate timpurile a fost, ca şi azi, implicată, indiferent de natura ei, în ansamblul creaţiei artistice de epocă cu problematica sa specifică. De aceea se impune să clarificăm specificul şi elementele pe care se bazează arta decorativă. Conceptul de bază de la care pleacă aceasta este *ornamentul*.

In genere, prin ornament, mai ales în sensul clasic, se înţelege acţiunea de a adăuga obiectelor şi ansamblurilor construite elemente peste funcţia lor, sau în afara funcţiei lor utilitare. Omul a simţit şi simte nevoia de a decora, atât obiectele de utilitate imediată, pornind de la mobilier, ţinuta vestimentară, interiorul locuinţei etc. şi până la construcţii şi ansambluri

constructive, iar azi acesta este implicat şi în creaţia industrială. In arta decorativă motivele decorative alcătuiesc o problemă de mare importanţă. Motivul, inclusiv cel decorativ, este ideea directoare care antrenează dezvoltarea unei opere, sensul şi semnificaţia unui obiect sau suprafeţe etc., motivul este conexat cu însuşi sensul creaţiei artistice. Nevoia de ornamentaţie şi invocarea a diverse motive decorative este o cerinţă specific umană şi ea decurge din necesităţi de ordin spiritual, fiind un aspect al atitudinii estetice faţă de realitate. Artistul francez A.Lurçat, de exemplu, explică funcţia ornamentului scoţându-i în evidenţă importanţa şi valoarea acestuia prin următoarele următoarele caracteristici: a) Ornamentul are funcţia de a anima, de a însufleţi o suprafaţă, de a modula şi limita o anumită suprafaţă, de a o îmbogăţi şi de a atrage atenţia asupra unui punct din aceasta. b) Pe de altă parte, ornamentul are capacitatea de a provoca un accent, de a sublinia o formă, de a conţine o semnificaţie simbolică. Se ştie în acest sens cât de mare importanţă a acordat arhitectul catalan, Antonio Gaudi, ornamentului în construcţiile sale.

In antichitate romanii ornamentau cu dorinţa de a crea impresia de durată, putere şi dominaţie. Decoraţia lor căuta să surprindă. Să uimească prin efect şi prin supraabundenţă spectatorul. In perioada bizantină, iconoclaştii prin ornament doreau să creeze impresia de hieratism, convenţie, mortificare. Arabii, ca triburi nomade, în perioada medievală, neavând aşezări stabile, dar având o concepţie care nu le permitea să exprime pictural fiinţa umană, şi-au concentrat atenţia asupra artei decorative murale, a covoarelor, a ţesăturilor de orice tip cât şi asupra bijuteriilor şi obiectelor de folosinţă imediată ca săbii, cuţite, vase etc., le-au împodobit suprafeţele cu veritabile desene pe motive florale sau geometrice, uneori zoomorfe, dar niciodată cu înfăţişări umane, acestea fiind interzise prin Coran.

Ornamentul obiectului de uz cotidian are, aşadar, menirea de a încadra obiectul în contextul general de valori în mijlocul căruia există. Ornamentul este parte integrantă din decorativitatea

epocii, din acel ansamblu compoziţional, care prin elemente figurative sau geometrice vorbesc de preocupările fundamentale ale oamenilor. Ornamentaţia este un discurs logic cu elemente simbolice care evocă semnificaţii profunde, mai apropiate sau mai îndepărtate din istoria existenţei umane. Există în zilele noastre două tendinţe în concepţia despre ornament: una "puristă", care vrea să înlăture ornamentul din orice construcţie, sau să-l facă imperceptibil; alta vrea să menţină ornamentul, dar să-l exprime în forme specific moderne. Se pare că cea de a doua tendinţă a avut câştig de cauză. Epoca în care trăim nu exclude ornamentul şi nici nu poate face acest lucru, ea îi dă doar o importanţă şi un accent nou.

Din perspectiva clasificării şi aşezării ornamentului la locul cuvenit în practica creaţiei artistice şi arhitecturale, apreciem că artistul şi esteticianul André Lurçat a făcut o clasificare demnă de luat în considerare; el clasifică ornamentele din arhitectură, de exemplu, în patru tipuri: *Ornamentul structură*, specific construcţiilor dorice; *Ornamentul arhitectonic* (cel al catedralelor gotice unde ornamentul joacă rolul de animator al părţilor esenţiale ale construcţiei); *Ornamentul decorativ* (specific construcţiilor bizantine şi renascentiste care constau dintr-o animaţie locală şi supraadăugată formei); *Ornamentul tapiserie* (specific arhitecturii arabe, aztece, georgiene etc.) Acest stil îl vom găsi şi la Biserica Trei Ierarhi din Iaşi. Din cele constatate până aici conchidem că ornamentul este de fapt de două tipuri: *structurat şi aplicat*.

In morfologia şi structura ornamentală mai există şi alte criterii de clasificare a ornamentelor. Iată pe scurt câteva din acestea:

a. *Din punctul de vedere al formei*, sau după tipul de stilizare avem: elemente, motive şi compoziţii ornamentale geometrice şi geometrizate, realizate pe axe sau contururi. In al doilea rând avem elemente liber desenate, negeometrizate redate mai cu seamă pe contururi. In al treilea rând în acest criteriu mai

intră compozițiile ornamentale mixte. Acestea constau din combinarea unor motive geometrice și negeometrice.

b. *Din punct de vedere structural.* Aici vom avea ornamente omogene, heterogene, ornamente unilaterale, ornamente bilaterale, alternante, ornamente dese și ornamente dispersate. La acestea se mai adaugă ornamentele simetrice față de un ax și ornamentele simetrice față de două sau mai multe axe; compoziții simetrice, asimetrice și acentrice. In cadrul compozițiilor putem distinge ornamente centrale, principale, periferice, secundare și complementare.

c. *Din punct de vedere semantic*, ornamentele pot fi abstracte și abstractizate. In acestea intră grupa ornamentelor geometrice, ornamentelor liber desenate și a ornamentelor mixte. Intr-o altă grupă care se adaugă acesteia intră ornamentele cosmomorfe, geomorfe, zoomorfe și fitomorfe, care la rândul lor, pot fi geometrizate sau liber exprimate. In final, există și ornamente antropomorfe (cele care reprezintă ființa umană), acestea pot viza: reprezentarea omului după sex și vârstă (bărbat, femeie, copii), reprezentarea mâinii, reprezentarea feței, a călărețului etc. La această grupă se mai adaugă ornamentele *skeomorfe* (care reprezintă obiecte întrebuințate de om), ornamente *simbolice* (mitologice, folclorice, religioase, emblematice).

In arta și tehnica ornamentației un loc important îl ocupă și principiile ornamentației, de care artistul are absolută nevoie, pentru că de istețimea și sensibilitatea cu care le folosește va obține succesul sau nu. Iată câteva din aceste principii: *polaritatea*. Aceasta este un mijloc de expresie care constă în contrapunerea elementelor, formelor, culorilor sau liniilor și volumelor pe o suprafață ca: vertical - orizontal, culori calde - culori reci, rotund - colțuros, luminos - întunecos, plin - gol etc. Alte principii, sunt al *liniarității* și al *oblicității*. In vastul tratat al lui A. Lurçat, Formes, compositions et lois d'harmonie, vol.III, pot fi găsite și alte criterii decât cele selecționate în lucrarea prezentă.

Capitolul V

CREȚIA ARTISTICĂ

1. Interpretări în estetica creației artistice

Creația este un termen care semnifică actul prin care un lucru sau o entitate începe să existe, dar și rezultatul actului ca atare. Termenul de creație a dat loc la numeroase speculații metafizice în relație cu problemele acestuia. Termenul a fost utilizat mai întâi în teologie. De aceea un număr mare de probleme cu privire la creație, utilizate și de estetică, provin din teologie și au încă conotații teodiceice. Problemele însă pe care le abordează estetica au interpretări specifice acestui domeniu, deși sunt și acestea influențate de interpretări filosofice din cele mai diferite. Iată câteva idei care condiționează existența creației artistice:

a. Este necesar ca acțiunea creatoare să fie *producătoare a ceva*, să ateste existența unei opere de artă, nu neapărat însă și ceva material. Poate fi o idee, un stil, un efect artistic, o formă de artă oarecare, fără a preciza neapărat nici modul exact de existență al acesteia și nici momentul precis când aceasta a început să existe.

b. O altă condiție esențială este aceea ca în opera creată să existe o adevărată și suficientă *noutate* (nu în sens absolut ci relativ). Este cunoscut că operele de artă se aseamănă, mai mult sau mai puțin, cu cele precedente, astfel că între o copie, o imitație, o influență suferită și o înrudire de școală sau curent, delimitarea este vagă și aproape imperceptibilă. Noutate absolută și integrală nu există, dar elemente noi trebuie să existe, capabile să creeze sensuri și semnificații și direcții.

c. Pentru a avea o creație artistică este necesară intervenția fundamentală și decisivă a unui *agent creator*, dacă nu va trebui să acceptăm apariția sau nașterea a ceva după principiul generației spontanee, sau ca în teologie, ex nihilo.

Când se vorbește de apariția unui fapt artistic nou, nu este ușor să distingem paternitatea contribuției agentului creator. Chiar dacă cineva a marcat mai mult apariția unei forme artistice oarecare (muzică, pictură, sculptură, arhitectură, teatru etc.) este greu să știm cu exactitate cine și cu cât a contribuit în timp la geneza formei respective. Dificultatea este cu atât mai mare cu cât chiar în creații artistice autentice, a intervenit uneori hazardul, iar uneori și factori de atmosferă socială imprevizibili. Un caz particular poate fi considerat cel al relației dintre creator și interpret (teatru, muzică, arhitectură), unde creatorul formei, este în cazul arhitectului, continuat de inginerul constructor, iar acesta la rândul său este continuat de alte profesii (instalatori, montatori etc.), ca atare este de notorietate să acceptăm că execuția și executantul în arte, ca fapte distincte, au un aport complementar și nu lipsit de importanță, la creația operei de artă. In această situație ar trebui să acceptăm concluzia că se poate numi creație artistică prima reprezentare a unei opere sau spectacol, chiar dacă acestea au puțină originalitate.

Ansamblul acestor probleme nu vor putea fi rezolvate după criterii rigide, ci luând în considerare diferite criterii și table de valori, un ansamblu de fapte și circumstanțe, care numai împreună vor permite o decizie luată pe cazuri și nu în ansamblu.

Actul de creație artistică a fost interpretat în cursul timpului în sensuri și maniere diferite, însă deasupra acestora s-a impus totuși o idee, care nu a putut fi de nimeni contestată: că actul creației artistice este acel proces în cadrul căruia iau naștere operele de artă, că acest proces este o expresie a practicii sociale în cadrul căreia arta s-a diferențiat pe genuri, ramuri și specii, pierzând tot mai mult caracterul colectiv și anonim din perioada sincretismului primitiv și dobândind un caracter tot mai accentuat individual în zilele noastre.

Intre teoriile care au dat diferite conotații actului de creație vom menționa doar câteva. In ansamblu acestei interpretări au scos în evidență bogăția de nuanțe pe care a dobândit-o actul de creație artistică. Antichitatea a avut prin Platon și Aristotel, și nu

numai, o contribuție esențială. Platon, de exemplu, considera creația artistică drept un *impuls al divinității*, sau uneori un *act mistic* care se desfășoară într-o manieră de tip delirant. Aristotel, dimpotrivă, considera creația artistică drept un *act de mimeză* în care subiectul creator are o mare contribuție de originalitate. Conceptul de mimesis indică, desigur, într-o formă nematură și incompletă afinitatea artei cu natura sau simpla ei analogie, în sensul că, arta oferă nu lucrul însuși, ci imaginea lui, că ea e un analog al naturii. Dar principiul mimezei nu exclude, ci implică conceptul creației. Gustave Le Bon spunea că adevăratul artist "creează chiar copiind". Ceea ce s-a numit imitație creatoare nu e un paradox, ci o lege a artei. Arta creează imitând și imită creând. Pentru Aristotel natura apare ca o ființă vie înzestrată cu forțe de creație și a imita natura, înseamnă a imita creația ei, a imita procesele care se constată în natură prin formarea lucrurilor. Arta e o formă creatoare activă. Hegel, pe de altă parte, considera creația ca o expresie a *Ideii Absolute*, ca un rezultat al devenirii Ideii. Pentru Benedetto Croce creația artistică este o *activitate spirituală prelogică* și amorală, iar Henry Bremond o consideră ca o pură *revelație*.

Inainte de a sfârși seria celor care interpretează actul de creație pe o linie spiritualistă, îl vom aminti și pe André Breton, care atribuie creației artistice caracterul de *reflex al dicteului automat* ce se manifestă inconștient. Freud și Lombroso, pe de altă parte, considerau creația ca pe o manifestare *sublimată a refulărilor instinctuale,* sau ca pe un produs patologic.

2. Mitul și metafora în actul creației artistice

Ca un proces atât de complex și contradictoriu, atât de bogat în semnificații și de divers în expresii, creația artistică primește un puternic impuls din partea mitologiei și un deosebit suport în metaforă.

Mitul la origine desemnează o povestire de evenimente fictive încărcată cu puternice semnificații umane. Conceptul de mit, deși folosit de literatură, filosofie, etnologie etc. este prin

excelență, un concept estetic, pentru că acesta este o sursă esențială cu caracter estetic pentru creația artistică. Mitologia a inspirat nenumărate opere de artă, unele mituri având chiar în sine valoare artistică.

In mentalitatea arhaică orice creație se considera că repetă actul cosmogonic prin excelență. In această etapă creația constituia un fenomen spiritual fundamental, atribuit ființei supreme, Demiurgului sau descendenților săi (zei, titani, eroi), implicați într-un fel sau altul în diferite mituri ale creației (mitul orfic, dionisiac, apolinic, prometeic etc.).

In Renaștere însă, Demiurgul a fost înlocuit cu noul Demiurg, cu personalitatea creatoare a artistului care a pus în circulație sintagma creației secunde. Imaginea aceasta va fi cultivată de-a lungul secolelor ulterioare sub diverse nume ca: *alter deus, second maker, dramatic God.*

Intr-o primă fază, mecanismul creației primește aceeași definiție demiurgică, apoi metafizică în sensul că subiectul creator exprimă voința providenței și a divinității, în calitate de simplu interpret, printr-un act de contemplație.

Participând la perfecțiunea supremă, aceste modele, identice și permanente, care provin de la Platon și se răspândesc ca structuri canonice, ca adevărați prototipi ai creației, fie pură "reminiscență", fie ca imitație, fie ca viziune și limbaj interior, viziunea despre creație, vor fi asimilate în spirit imanent proiectului artistic al formei în epoca Renașterii. Urmările sunt însemnate: de la stadiul de Eidos, de viziune generatoare și ordonatoare a operei, conformă unui arhetip ideal, se ajunge la ideea unei forme interne, pe care am mai menționat-o, ca pe o reprezentare estetică autonomă, capabilă să sporească capacitatea de inițiativă și independență a artiștilor. Marea tradiție metafizică (Hegel și Schopenhauer) va păstra încă accepția estetică de tip platonician. Chiar și în aceste accepțiuni, participarea mitului ca sursă de inspirație estetică și ca plan de punere în aplicare a actului creator este o idee de foarte mare importanță cu o bogăție

de semnificații. Toate artele și genurile literare s-au inspirat generos din filonul mitologiei.

In lumea contemporană, noile mituri, fie nu s-au produs, fie au contribuit la acțiunea de demitificare. Astfel, mituri infinitului progres, care își are originea în sec. XIX, mitul societății perfecte etc., au contaminat într-o anumită măsură și estetica. Dincolo însă de aceste efecte induse în estetica postmodernă, este de notat că opera de artă a avut totdeauna în mit un puternic suport, ceea ce pe mulți analiști ai domeniului i-a condus la ideea că s-ar putea vorbi de o structură mitologică a operei de artă. La al VII-lea Congres Internațional de estetica, București, 1972, se susținea de către Lucian Stanciu că "Estetica platoniciană își conservă valoarea prin intuiția fundamentală a arhetipurilor, a structurilor pe care spiritul uman le posedă pentru a le imprima în materialul sensibil al actului de creație ...." (153, p.267). Analogia dintre mit și opera de artă presupune că opera de artă s-a conturat și structurat într-un univers mitologic și această idee conduce la concluzia că opera de artă se cristalizează într-un context dat în jurul arhetipurilor mitice, inerente spiritului uman în care s-au definit.

In fapt, toate operele de artă își dispută câteva teme fundamentale ale existenței umane, cu sorginte mitologică, cum ar fi: creația și valoarea sa, lupta dintre bine și rău, problema compensării bunătății, eroicul ca mod de existență, devenirea și sensul existenței umane etc. Mai mult, gruparea operelor de artă în jurul acestor teme fundamentale confirmă și posibilitatea că miturile se constituie în jurul acestor teme de maximă generalitate, teme care se regăsesc în întreaga mentalitate mitică. Universul mitic este exemplar și grație intervenției sacrului în substanța sa, iar universul estetic, care devine uneori și extatic, se produce grație dimensiunii sublimului, care îi este propriu. Mircea Eliade a arătat în mod concret cum anumite genuri literare, și "în special povestirile și romanul, prelungesc, într-un alt plan și cu alte scopuri, narațiunea mitologică, că în cele două cazuri se pune problema povestirii unei istorii semnificative,

adică a relatării evenimentelor dramatice care au avut loc într-un trecut mai mult sau mai puțin fabulos și care face posibilă degajarea structurii mitice a anumitor romane moderne" (50, p.78).

Existența marilor teme mitologice l-au determinat și pe filosoful german Schelling să încerce construirea unei filosofii a mitului, înainte de a pune bazele unei estetici a operei de artă.

Așadar opera de artă, apare ca un nou veșmânt, cerut de contextul social dat în care este elaborată și destinată să încarneze o structură mitică sau o sinteză de structuri mitice. Prin aceste structuri, care sunt de durată, se realizează eternitatea, ajungem la recunoașterea operelor de artă cu subiecte umane, care se soldează totdeauna cu deschiderea unor linii de comunicații - consecință a izomorfismului structural de arhetip - între ele și aceste subiecte. Este, așadar necesar să subliniem perenitatea artei, această *alter existență* pe care ea o are în imperiul eternității, și în acest sens, arhetipurile fixate în mituri rămân coloana care susține dezvoltarea spiritului, suportul întregii creații și, prin consecință, cheia explicării posibilității de comunicație artistică între diferitele epoci istorice, între diferitele culturi, cheia explicării atemporalității artei. Pentru a atinge însă acest generos deziderat, se impune a fi definit criteriul estetic precis care să elimine surplusul de subiectivitate existent în aceste analize și să nuanțeze punctul de vedere artistic în estetică. Acest criteriu va trebui să fie continuat cu o sistematizare a universului mitologic și a unei analize a structurilor mitice fundamentale, o veritabilă analiză fenomenologică ce va putea scoate în evidență arhetipurile umane fundamentale, urmând linia deschisă de Mircea Eliade și C.L.Strauss. O astfel de analiză, subordonată în prealabil unei filosofii a mitului, ale cărei repere au fost stabilite de Schelling și Cassirer, va elabora o metodologie de identificare a structurilor mitice ale operelor de artă, dar și a destinului cultural al mitului, care încă își conservă valoarea sa în cultura modernă.

Fără îndoială, aportul mitului cât și al metaforei sunt imense, atât la originea creației artistice mai vechi, cât și la nivelul creației contemporane. Indiferent ce concepție vom accepta în interpretarea actului creației artistice, va trebui să recunoaștem că acest act presupune un coeficient de "deformare", "alterare", depășire și corectare a naturii originare, indiferent dacă este de sorginte mitologică sau nu. Această "deformare" nu este altceva decât capacitatea creației în cauză de a se adapta situației date, de a se adăuga naturii, de a-i da acesteia norme (legi) cum afirma Kant. Neavând prototipi în natură și nici în societate, orice creație artistică își fixează propriul său criteriu, dincolo de adevărul sau eroarea obiectivă posibilă.

Pe această bază teoretică, începând cu Renașterea, dar mai ales în perioada Barocului, s-au pus în circulație și idei autonomiste privind actul creației. Se susținea în acest context "ficțiunea" dar și "minciuna artei". Devin posibile astfel creațiile secunde ale limbajului: simboluri, imagini, metafore, licențe etc. Conștiința estetică modernă părăsește modul mitologic de redare și se apropie tot mai mult de cel raționalist, în care metaforei și diverselor poetici le revin un rol esențial.

Metafora ca esență a poeziei. Metafora uneori este definită prin identificare cu poezia însăși și apare ca rezultat al unei comparații subînțelese, ca o personificare a unei forțe într-un timp când nu exista un limbaj propriu adecvat pentru exprimarea unor lucruri sau evenimente noi. Din punct de vedere filosofic, metafora este rezultatul unui transfer logic de noțiuni. Pe de altă parte, așa cum susținea Biese, citat de Tudor Vianu în lucrarea sa "Despre stil și arta literară", "Lumea nu ne devine în adevăr cunoscută decât în măsura în care o trăim, adică o transformăm după legile spiritului nostru și întrucât îi împrumutăm propriile noastre atribute spiritual corporale" (144, p.36).

Rolul metaforei în filosofie este, așadar, cu atât mai mare cu cât servindu-ne de graiul vorbit, nenumăratele transferuri metaforice ale acestuia trec în sistemul curent de noțiuni al gândirii, colorându-l în întregime. Spre deosebire de criticismul

lui Kant, care tindea să separe domeniile și să le afirme autonomia, romantismul încearcă să reasocieze domeniile, să înfrățească din nou poezia și folosofie, cugetarea rațională filosofică cu trăirea afectivă, și să afirme rolul pe care imaginea metaforică îl joacă în opera gândirii sau comunicării ei. "Intrebuințăm metafora, scria Ortega Y Gasset, nu pentru a face comprehensibilă altora cugetarea noastră prin intermediul unui semn; metafora ne este indispensabilă si pentru a putea gândi anumite obiecte dificile. Metafora este mai mult decât un mijloc al expresiei; ea este un mijloc esențial al cunoașterii." (144, p.41)

Natura și arta încep a fi privite, odată cu generalizarea mentalității romantice, drept energii complementare conjugate, de unde și idealul dezvoltării organice a ideilor poetice, al deplinei solidarizări a facultăților creatoare prin colaborarea intimă dintre imaginație și rațiune, experiență și mit, până la gradul de fuziune care transformă arta într-o activitate spontană, efectiv naturală, dar ușor parfumată și cu substanța mitului.

Dintre filosofiile și psihologiile moderne ale creației ies în evidență în special două: cea care înțelege creația ca o formă de echilibrare și eliminare a unui conflict sau tensiuni interioare, prin dominarea și organizarea impulsurilor violente sau haotice, și a doua, asimilează creația procesului însuși al execuției perfecționate prin tehnică. Opera din această perspectivă este considerată ca fiind rezultatul colaborării dintre două momente, *pasionalul*, practic preformal, dar și lucid, cu cel *artistic formal*, printr-o intuiție fundamentală continuată și rezolvată pe parcursul lucrării artistice.

Poetica în actul de intenționare și construcție a operei de artă. Pe lângă mit și metaforă, putem afirma că poetica este sufletul oricărei creații, este știința filosofică a facerii operei, știința instaurării operei. Pe plan structural, pe lângă faptul că este o știință instaurativă, ea nu se plasează numai în vecinătatea științelor umane, ci mai mult, este cheia tuturor disciplinelor în ceea ce privește actul de creație, inclusiv al celor tehnologico-inginerești.

Pe de altă parte, poetica este și o știință a criticii, ea pregătește criteriile instaurării valorii operei de artă, circulația și valabilitatea operei ca atare. Poetica ia cunoștință de faptul că întreaga instaurație artistică este tributară valorilor inerente muncii, însă ea merge la nivelul doctrinelor creației. Poetica însăși se poate prezenta ca doctrină a condițiilor etice ale tuturor elaborărilor doctrinale și din acest unghi poate fi considerată ca doctrină a doctrinelor asupra actului de creație.

Intr-o anumită măsură, poetica este și o meditație asupra atitudinilor fundamentale care condiționează mișcarea instauratoare de valori artistice, de natură să conducă la sublinierea importanței speranței și satisfacțiilor critice asupra operelor de artă. Poetica este atentă la puterile interioare care se îndreaptă către munca operatorie și răstoarnă obstacolele fără a pierde gustul luptei. Poetica este, de asemenea, știința care ține munca de creație la o cotă superioară. Prin urmare, ea își lărgește perspectiva către toate activitățile instauratoare de valori.

Poetica nu trebuie însă confundată cu *poietica*. Aceasta din urmă se poate defini ca un studiu științific și filosofic al conduitei creatoare de opere de toate categoriile. Pe când alte ramuri ale esteticii se ocupă in mod specific de operă în ea însăși, sau de efectele în aval în manifestarea sa, poietica are ca obiect tot ceea ce dă ființă concretă operei. Ea se poate aplica nu numai la științele umane ci și la problemele de antropologie ale creației, la științele naturii ca: fizica, chimia, matematica etc. cât și la prelungirile lor tehnologice. Tehnicile de instaurare a operelor în diferite domenii iau loc printre obiectivele poieticii, dar acestea nu se limitează numai la studiul tehnologic specializat, ci se integrează într-o analiză a ceea ce are de făcut creatorul, un fel de strategie a actului de creație practică (de exemplu strategii de creație în design).

Poietica vizează, de asemeni, clarificarea și maniera critică a folosirii unor concepte, adesea obscure, pe care ea le pune în raport direct cu cele de proiectare, instaurare, producție, fabricație, elaborare etc.

3. Facultăţile spiritului uman în actul de creaţie

Indiferent de teoria sau curentul pe care îl urmează artiştii, este cert că actul creaţiei artistice pleacă de la un subiect - *artistul* -, cu un anumit ideal estetic şi artistic pe care şi l-a format, după care, în mod spontan sau conştient, sau şi una şi alta, se creează opera. In actul de creaţie se interferează în proporţii neştiute de nimeni cu exactitate spontanul şi conştientul, raţionalul şi afectivul, fantezia şi imaginaţia, trăsături care ţin de personalitatea artistului.

Sintagma *conştient - spontan,* este de structură polară şi desemnează în estetică o alternativă esenţială în adoptarea unei atitudini determinate faţă de fenomenul artistic, faţă de cel tehnic cotidian, precum şi faţă de cel natural. Atitudinea *conştientă* implică în artă o comportare lucidă în faţa obiectului estetic, în aşa fel încât datele furnizate de sensibilitate în câmpul percepţiei estetice sunt supuse analizei pe temeiul convingerii să ele trebuie să devină fapte de conştiinţă, deşi rolul emoţiei ca o componentă psihologică a sensibilităţii estetice, nu este în nici un fel suspendat. De fapt, coeficientul momentului raţional creşte în câmpul sensibilităţii şi orientează percepţia în direcţia transformării informaţiilor în acte de conştiinţă fundamentate pe judecăţi limpezi.

Atitudinea *spontană,* dimpotrivă, presupune un înalt grad de suspendare a momentului raţional în sfera sensibilităţii estetice şi din această cauză reacţia sensibilităţii devine nereflectată, iar starea afectivă corespunzătoare nu este însoţită şi de o stare deliberată şi explicită de conştiinţă. In mod curent, atitudinea conştientă poate fi precedată dinamic de o atitudine provizoriu spontană şi, invers, o atitudine conştientă poate genera o serie de stări spontane.

O altă pereche de facultăţi psihice cu deosebit rol în procesul creaţiei artistice, concurente în realizarea operei de artă, sunt *raţionalul* şi *afectivul.* Acestea întregesc bogăţia de nuanţe în registrul funcţiilor care explică complexitatea actului de creaţie

artistică. *Raţionalul* semnifică rolul activ, creator, structurant şi integrator al intelectului, rolul gândirii logico-discursive în articularea şi formarea materialului haotic, oferit de simţuri, imaginaţie, vis, intuiţie, instincte, având în acest caz un rol tehnic şi constructiv. Raţionalul are rol de potenţare şi elevare a semnificaţiei, de inventare a temei poetice. Ca semnificant, el apare drept ceea ce Volkelt numea "posibilitatea ca ideile însuşite de către artist să devină material poetic şi apoi realitate artistică".

Afectivul, pe de altă parte, implică apelul preponderent la autoritatea pasiunii, sentimentelor, imaginaţiei şi fanteziei dezlănţuite, explorarea zonelor abisale ale psihicului, face recurs la sugestiile inconştientului şi visului. Datorită unităţii şi opoziţiei celor două funcţii ale psihicului uman, acestea apar ca nişte forţe active prezente împreună, dar în proporţii diferite în orice moment al creării oricărei opere de artă. Dacă faptele în ordinea creaţiei se petrec în acest mod, atunci afirmaţia lui Fr.Nietzche potrivit căreia creaţia ar fi echivalentă cu un delir şi ar semăna cu beţia dionisiacă, nu este decât o frumoasă dar nevinovată metaforă care nu afirmă decât o parte din adevărul creaţiei artistice.

Operele de artă nu sunt produsul hazardului ca act aleatoriu al unui simplu joc, cum afirma K. Gross, pentru că sensul nu poate fi depăşit de intenţiile ce-i premerg. Intenţionalitatea creatorului nu este numai pur logică, ci şi afectivă. Sensul unei opere nu este epuizat de intenţia ei. Creaţia operei de artă este un act mult mai complex decât pare la prima vedere. De aici rezultă în mod cât se poate de clar că în procesul creaţiei artistice intră în circulaţie toate componentele conştiinţei creatorului: senzorialul, afectivul, raţionalul, spontanul, conştientul etc.

Intensitatea spirituală cunoaşte grade diferite de la creator la creator. Artistul trăieşte perioade variabile ca intensitate în solicitarea compartimentelor personalităţii sale, dar totdeauna aceste funcţii de bază au o pondere vibratorie faţă de omul comun pentru că forţa lor latentă operează diferit nu numai de la om la om, ci şi de la caz la caz.

In ceea ce privește cooperarea funcțiilor psihice, fiecare element păstrează o anumită particularitate și acuitate. In creația artistică senzorialul, afectivul și raționalul intervin mai degrabă în maniera unei sincreze decât într-o sinteză. In procesul de creație artistică, oricâtă independență ar avea la un moment dat sau altul unul din componentele trinomului amintit, o anume structură sincretică tot se impune. Benedetto Croce a operat frecvent cu noțiunea de sinteză între sentiment și imagine.

Cu privire la structura monolitică a senzorialului, afectivului și raționalului în procesul creației artistice, esteticianul român Liviu Rusu preciza că din "eul originar" tendința, sentimentul și senzația derivă, dar nu îl compun. Eul este considerat o potențialitate dinamică, originară, care inițiază toate manifestările și toate aspectele vieții sufletești. Se sublinia ideea că, astfel, în procesele de creație artistică participarea variatelor compartimente ale conștiinței artistului este de o altă natură decât realitatea realizată pe calea unei componente numerice. Cele trei componente ale trinomului spiritual au o dinamică și o independență relativă. Indiferent de ponderea lor, cele trei elemente nu sunt echivalente. Senzorialul rămâne capul de pod al spiritualității transfiguratoare, un fel de alfa *sine qua non* al creației, cum sublinia T.Vianu. Dar procesul de fapt este dublu: când artistul trăiește în plan ideatic lumea, senzorialul capătă funcții revelatorii și se încarcă cu semnificații. In conștiința artistului senzorialul capătă, de fapt, virtutea unui fond generic, în lipsa căruia intervenția altor elemente de fond ar devia sensul spre aria altor valori. Când artistul trăiește fizic, cu atât mai mult, lumea, senzorialul își amplifică potențialul spiritual; intervenția elementelor afective în creația artistică are ca sursă generică o anume rezonanță umană a senzorialului. Bethoven, de exemplu, a continuat să creeze opere și după ce auzul său fusese afectat definitiv și senzația auditivă directă dispăruse. In această situație se înmulțesc posibilitățile schimburilor compensatorii de substanță informațională între simțuri și apar complexe corelări simpatetice.

Lăsând la o parte efuziunile sentimentale, artistul modern a trecut treptat prin momente cruciale de potențare și nuanțare a senzorialului, pentru a evoca apoi, tot mai intens, fie subteranele subconștientului, fie luciditatea intelectului. Aducerea în prim-planul creației a intelectului, înseamnă a valora rațiunea umană, problemă complexă și cu multiple cauze.

Primul proces psihic de imaginație care participă intelectual la actul de creație este *fantezia*. La vechii greci fantezia desemna o forță interioară creatoare cu ajutorul căreia imaginea unui obiect putea fi evocată în absența acestuia, pe baza unor acte de percepție anterioare. In zilele noastre, mai ales în critica de artă, se are în vedere imaginația capricioasă a artistului nesupusă normelor. In concepția artiștilor imaginația are aproximativ aceeași semnificație cu fantezia. Fantezia este de fapt o funcție dinamică a spiritului uman, bazată pe reprezentări care depășesc cadrul intelectual, fiind adânc îmbinată cu fenomenele emotive și volitionale.

Rădăcinile fanteziei pornesc din stratul biologic al organismului uman, dar aceasta este stimulată și de informații, de cultură etc. Ea este într-o strânsă legătură cu percepția estetică. In construcția fanteziei un rol deosebit îl are *memoria*, pentru că, orice plăsmuire se face cu elemente păstrate și aduse în realitate de memorie. In fantezie însă, rolul cel mai mare și mai important îl are gândirea, iar motorul propriu-zis îl are emotivitatea, căci ea determină jocul ideilor, dându-le căldură, în timp ce gândirea doar combină. Fantezia este, așadar, foarte apropiată de gândire. Inconștientul, preconștientul și conștientul au un rol important în imaginație și fantezie. Năzuința formativă care stă la baza plăsmuirii este încă ancorată în stratul biologic al conștiinței, iar elementele perceptive aparțin și memoriei.

In calea spre rezultatul final - opera de artă - un loc aparte îl are și *intuiția* care este un alt moment al cunoașterii. Intuiției îi este proprie descoperirea bruscă și instantanee a esențelor. Surprinderea sentimentelor pe calea intuiției, reprezintă principiul cognitiv specific al artei, în măsura în care creația artistică se

oprește totdeauna în pragul cunoașterii logice, analitice, explicite și discursive. B.Croce considera că intuiția se departajează de logică, devine independentă și înseamnă imaginație, percepție plus fantezie. El mai sublinia că activitatea intuitivă funcționează în măsura în care există percepție și fantezie. Picturală sau verbală, muzicală sau gestică, oricum ar fi descrisă sau denumită, expresia nu poate lipsi intuiției. In concluzie, a intui înseamnă a exprima.

Intuiția este un fel de inspirație concentrată și are un rol deosebit de important în activitatea de creație artistică. Ea redă nemijlocit un sens sau o esențialitate care se deosebește de concept, dar este accesibilă unei analize conceptuale. Intre intuiție și intelect există o legătură strânsă. Intuiția poate să existe fără intelect, dar în nici un caz conceptele nu pot exista fără o bază intuitivă. După Platon, intuiția este posibilă numai în stările de inspirație care se înrudesc îndeaproape cu stările de extaz mistic, proprii omului ales. Pe ea, considera Platon, se întemeiază atât cunoașterea adevărului cât și trăirea binelui și frumosului. In epoca noastră E.Husserl va crea un sistem filosofic în care intuiției fenomenologice i se va fi acordat rolul principal. In acest sistem intuiția fenomenului, conceput ca un *noumen* în evoluție, este considerată ca un instrument de surprindere a esențelor a priori.

Indiferent de nuanțele și considerațiile filosofice, intuiția realizează completitudinea cunoașterii, nu trecând peste analiză, sinteză, cauzalitate și finalitate, ci prin ele, cu atenție la întrepătrunderea lor. Intuiția este rațională în știință, emotivă în artă și volitivă în etică, dar a percepe și interconexiunea binelui, adevărului și frumosului. Ca act rațional, intuiția surprinde esența valorii ca totalitate oferind-o conceptului. Intelectul este acela însă care dă formă și sens bazei intuitive. Materialul intuitiv se raționalizează, luând forma valorilor. Așadar, intuiția ca proces psihic, esențial actului de creație, va pune în evidență schema valorii, conturul ei cel mai vag, dar la desăvârșirea operei de artă va contribui și *invenția*.

In momentul invenției creatorul completează scheletul operei, ca suport al valorii cu noi elemente. Completarea se face fie spontan, fie reflexiv. De obicei în această etapă predomină reflecția și raționalitatea. Ca ordine, acest moment încheie creația valorii, îi definitivează conturul, rămânând doar turnarea ei într-o expresie comunicabilă. După acest moment urmează execuția propriu-zisă a operei. De-abia prin acest moment structurile ontice de tip artistic dobândesc valențe axiologice. Execuția înseamnă verificarea și validarea întregului efort, înseamnă apariția operei de artă.

4. Opera de artă

Opera de artă este o construcție sui generis ce rezultă dintr-un act de compoziție care dă naștere unei structuri particulare în care părțile sunt asamblate într-o totalitate sintetică. Opera de artă este un lucru material existent obiectiv, care primește sensuri prin intermediari. In estetică se disting două feluri de operă de artă: a. În anumite arte autorul este și executant; b. În alte arte creația de operă are mai multe etaje de existență. In muzică, de exemplu, film și arhitectură, opera este și rezultatul unor activități productive non artistice. Mai există însă și alte sensuri, sau departajări care se fac pe linia existenței operei de artă și anume: opera ca rezultat a unei activități spirituale; opera ca ipseitate (esență proprie a unei existențe individuale), legată de o anumită geneză și de un sistem organic de exigențe. Opera mai poate fi înțeleasă însă și ca valoare. In viziunea fenomenologiei, valoarea înseamnă operă validată și intrată în spațiul axiologic. Valoarea operei de artă rezidă în cea mai mare parte, așa cum am mai subliniat, în noutatea, autenticitatea și stilul în care aceasta se exprimă în spațiul axiologic.

Pentru ca opera de artă să fie validată în spațiul public este inevitabil ca aceasta să îndeplinească anumite condiții și să aibă anumite caracteristici. Conceptul de operă de artă presupune nu numai descrierea, ci și valorizarea acesteia, intensitatea emoțională cu care se impune receptorului. O operă de artă are o

configurație, o expresie, care se încadrează într-o alcătuire generală și a cărei condiție o reprezintă închegarea armonică a părților. In afară de această caracteristică a armoniei părților, opera trebuie să aibă și un specific care rezidă în faptul că mijlocește contactul creatorului cu publicul său, iar structura ei - purtătoare de semnificații - creează stările subiective corespunzătoare. Aceste reacții pe care le are publicul față de operă, au trecut întâi prin conștiința creatorului, au fost fixate într-un sistem de convenții și norme proprii genului de artă și apoi au intrat în conștiința publicului. Fiecare produs este o individualitate, chiar și atunci când artistul are mai multe opere cu aceeași temă. Aici se deschide o discuție mai largă care trebuie să scoată în evidență sensul noțiunilor de unicitate, serie, multiplicare și copie (succedaneé).

"Imitată" sau autentică, fiecare operă este singulară, este unică, adică are o ființă ce o diferențiază de celelalte, fără ca aceasta să fie neapărat o noutate absolută, ceea ce ar face-o incomunicabilă și neintegrabilă contextului existent.

Deși este o expresie singulară a individualității care concentrează în sine o substanță tipică, tocmai această situație îi permite operei o varietate de interpretări, care în estetică se traduc prin cuvântul polisemie. U.Eco atrăgea atenția că polisemia nu înseamnă ambiguitate. *Polisemia* este proprietatea operei de artă de a conține pentru contemplator mai multe nivele semantice, mai multe straturi de semnificații și sensuri, de a satisface mai multe straturi de cultură din societate, de-a avea, cum spunea Blaga, mai multe accente axiologice. Pe de altă parte *polivalența* este capacitatea operei de artă de a fi receptată ca valoare estetică, succesiv de mai multe generații, și de a fi redescoperită cu noi sentimente.

Aceste particularități sunt posibile pentru că opera de artă autentică creează un câmp larg de posibilități de apreciere, de existențe, de valori, de modele etc. Aceste caracteristici îi conferă un caracter reprezentativ și o funcționalitate estetică. Arta, în

acest caz, devine un semn autonom, care își îndeplinește un anumit rol pentru că are o *finalitate estetică*.

Deși aparent frumusețea produsă de artă nu pare a fi de ordinul necesității, dar faptul că a devenit o preocupare cu vechi rădăcini în istorie, arta este necesară și esențială. Hegel avea dreptate când spunea că tot ce este real este necesar, și tot ce-i necesar, cu timpul devine real, fapt potrivit de minune la realitatea operei de artă. Când I.Kant afirma că arta este o finalitate fără scop, el nu făcea o simplă afirmație speculativă, lipsită de sens. In istorie necesitățile se împletesc cu întâmplările; ceea ce mai întâi apare ca o întâmplare, cu timpul aceasta devine necesitate. Opera de artă este o finalitate intrinsecă, dar și una extrinsecă, ea se definește ca o finalitate estetică expresă, și este cerută cu necesitate de omul modern care trăiește și în dimensiunile artei.

Finalitatea operei de artă este prefigurată de intenția estetică a acesteia, cea care determină nașterea operei ca atare. Prin *intenție estetică* trebuie să înțelegem următoarele sensuri: a. *Ca moment genetic al operei* și ca rațiune a actului de a elabora opera; b. *Intenția estetică* este și un act de gândire, este un moment conceptual sau intuitiv, care orientează proiectul de restructurare internă și care implică ideea alegerii mijloacelor de construcție; c. *Prin intenție estetică* înțelegem și principiul de organizare internă prin intermediul și din perspectiva căruia artistul își asumă un punct de vedere în planul său estetic de creație; d. *Intenția estetică* este și o realitate spirituală, care solicitând un dialog cu cadrul său de referință, tinde să-și imprime viziunea și efectele. Intre intenția artistică și valoarea operei de artă nu există un raport de determinare genetică. Nașterea operei de artă trece prin idealul estetic, care așa cum am mai văzut, devine primul instrument de realizare a acesteia. Sunt însă cunoscute și produse artistice născute din intenții nedeclarat artistice, dar cu timpul pot dobândi valoare artistică și estetică. De asemenea, considerăm că simpla intenție, fără talent, nu înseamnă și realizare artistică, ori fără aceasta este imposibilă penetrarea

operei în spațiul axiologic. Sunt cunoscute și situații, nu puține la număr, când intențiile nu sunt totdeauna mărturisite în forme clare încă de la început. Ele, fie că se conturează pe parcursul devenirii în etape, fie sunt recunoscute ca opere de artă după ce au fost create.

In concluzie subliniem faptul că efectele estetice ale operei de artă, care țin de finalitatea acesteia, sunt un parametru care definesc finalitatea operei de artă. Scopul operei este realizat de cele mai multe ori indirect și imprevizibil, dar aceasta numai în condițiile în care libertatea de creație, autonomia și responsabilitatea își pun amprenta pe opera de artă.

5. Concepția estetică de stil

Atât identitatea cât și diferențele dintre civilizații, specificul și varietatea valorilor, formele în care se exprimă comunitățile umane în genere sunt explicabile și prin viziunea pe care o au oamenii asupra existenței. Acest concept problemă, "viziunea", deși nu ocupă un loc prea important în analizele filosofice și estetice, exercită totuși o influență considerabilă în expresia umană. Conceptul în cauză, în esență, definește percepția pe care o au oamenii despre ceea ce sunt și ceea ce fac. De aceea, faptele de cultură și civilizație sunt puternic marcate de această viziune. Închegarea unei viziuni este un proces de lungă durată, nu numai la nivel de individ, ci mai ales al comunităților. Constituirea unei viziuni este un indiciu de maturitate într-o cultură la care participă toate componentele vieții spirituale și materiale. Viziunea ar putea fi echivalentul originalității în planul creației și al vieții sociale.

a. Viziunea în artă. Se pare că cea mai reușită denumire și definiție a viziunii s-a închegat în limba germană prin cuvântul *Weltanschaung* apărut în jurul anului 1800 prin filosoful romantic german F.E.Schleiermacher. În această accepțiune *Weltanschaung* desemnează un ansamblu de cunoștințe despre gândirea, sentimentele, voința și comportamentul omului, despre experiență, cu alte cuvinte o imagine despre lume și existența

umană ca un tot conceptual. Totuși cuvântul *Weltanschaung* nu reușește decât o traducere aproximativă din limba germană. Traducerea de "concepție asupra lumii" este prea intelectuală, iar traducerea "viziune asupra lumii" nu este suficientă. Cuvântul *Weltanschaung* desemnează un mod de înțelegere globală de către individ asupra lumii și existenței sale din punctul de vedere al inteligenței, al afectivității și acțiunii. K.Jung admite că în acest sens general toată lumea are o anumită imagine asupra universului și lumii. În sens filosofic și estetic, cuvântul *Weltamschaung* a avut la unii autori ca M. Montaigne și Nietzsche, la unul în *Eseuri*, la celălalt în *Aforisme*, înțelesul de doctrină coerentă care influențează și marchează creația și gândirea unei comunități. Uneori cuvântul *Weltanschaung* se folosește în literatură și filosofie pentru a desemna opera de ansamblu a unor pictori sau muzicieni, de exemplu, universul artistic al unui Jerome Bosch sau Breugel cel Bătrân, a lui Rubens sau Rembrandt, universul muzical a lui Mozart sau Wagner. Acest cuvânt Weltanschaung cu siguranță, semnifică și stil, adică acea trăsătură profundă care îl definește pe un artist și în același timp ce se comunică de la un artist la altul sau de la o operă la alta. Stilul constituie un univers specific în care fiecare operă nouă poartă din ce în ce mai mult acest sigiliu sau pecete discretă și inconștientă. *Weltanschaung*-ul este, așadar, o viziune și o trăire care se exprimă în același timp prin particular și universal.

Paradoxul artei, într-adevăr, este acela că oricare creator, poet, pictor, sculptor, muzician etc, nu poate ridica contemplarea la o cotă superioară a geniului decât prin ceea ce el are unic și inconfundabil.

Termenul viziune, asociat cu cel de origine germană *Weltanschaung*, alcătuiește o polisemie de natură să creeze uneori confuzii. De aceea, ne propunem să distingem sensurile de bază, mai ales pentru estetică: a) Conceptul de viziune are înainte de toate un sens propriu, acela de percepție a unui lucru de către organele de simț. În acest sens viziunea este actul prin care s-a făcut o reprezentare vizuală directă asupra unui obiect ca proces

psiho-fizic. În acest mod înregistrăm o reacție a retinei, un proces de comunicare a datelor către creier, o activitate cerebrală, o impresie psihică imediată în corespondență cu faptele psihice în care se produce integrarea senzației în percepție. Acest proces are un rol considerabil și în estetică. El este util pentru pictor, arhitect, muzician etc. Esența acestui proces este necesar de cunoscut, nu numai pentru artist, ci și pentru estetician, ca să înțeleagă actul de cunoaștere și efectele obținute de artist, mișcarea ochilor în contemplarea unui tablou, cunoașterea mecanismului viziunii și a legilor acesteia în scopul evitării teoriilor fanteziste datorate ignoranței. Dar această cunoaștere a mecanismului viziunii este necesară și pentru a evita confuzia conceptelor asupra culorilor, formelor sau perspectivelor.

În sens propriu, viziunea unui artist este diferită sau nu este identică cu viziunea unui pictor astigmatic și cu atât mai mult a unui pictor daltonist. Aceștia din urmă, deși sunt tot artiști, văd cu totul altfel liniile și culorile. Imaginile, și ca atare viziunea, sunt și mai ciudate atunci când artistul este atins de o boală precum displopia, dismegalopsia sau dismorfofobia; b) Sensul figurat privește viziunea care apare ca o manieră personală de a percepe și înțelege realitatea dată. Sensul figurat scoate în evidență atitudinea mentală care intervine în realizarea unei opere ,dar care nu modifică în nici un fel funcționarea organelor de simț. Această atitudine se instalează la nivelul percepției și nu al senzației, făcând să se remarce într-o operă un anumit punct sau zonă de interes afectiv. Un artist atrage atenția prin modul cum construiește opera, asupra unor culori sau aspecte ale formei. Sublinierile de acest fel nu țin de capriciu, ci mai curând de personalitatea artistului, de modul său de a vedea.

Există însă și o viziune într-un sens cu totul figurat, când se spune că un artist vede în maniera cutare, adică are felul lui de a scrie, portretiza sau de a compune; aceasta nu înseamnă că obiectul surprins îi dă o astfel de reprezentare, ci că el, artistul, raportează obiectul creației sale la un model mental, la o "matrice stilistică" proprie viziunii sale. În acest mod cuvântul viziune se

extinde asupra tuturor artelor, și în acest sens se poate vorbi de *viziunea pesimistă, optimistă, idealistă, naivă* etc.: c) Conceptul de viziune are și un sens derivat, acela de reprezentare imaginară în afara realului perceput, dar în analogie cu sensul de percepție. În această accepțiune adjectivul corespondent nu mai este "vizual", ci "vizionar".

Acest sens nou ne permite să spunem despre un artist că este un vizual prin capacitatea sa de a-și face cu mare ușurință imagini mentale clare despre ceva, însă el poate lucra și cu imagini obținute de la lucruri complete, real percepute; un vizual poate avea amintiri păstrate cu mare precizie și atât de bogate, încât să îi permită o creație complexă în absența obiectului.

Artistul sau poetul este vizionar, atunci când transfigurează, completează și îmbogățește realul prin puterea sa de imaginație. În lucrarea *Kunst der Farbe*, Johannes Iten invocă tipul de *pictor vizionar* diferit de tipul optic impresiv sau expresiv, prin aceea că el produce prin sensibilitatea sa forme și culori inexistente în informațiile furnizate de realitatea dată, ca exemplu fiind dați pictorii romantici, unde se poate vorbi de o *imaginație fără imagini*.

Uneori se ia sensul de viziune sau *vizionar* într-un *sens peiorativ*, când artistul este considerat o victimă a unei iluzii, uneori chiar patologice. În fapt noțiunile de viziune și vizionar indică o existență de reprezentare ca produs al unei inspirații, ca o realitate mentală, fără ca aceasta să se confunde cu o credință eronată. Aceste tipuri de reprezentare cumulează percepția reală, imaginația bogată, fantezia și logica, constituind împreună o mare sursă de inspirație artistică. Conceptul astfel apărut din viziune este stilul, care poate avea mai multe semnificații.

b) *Stilul ca manifestare social-culturală.* Când se folosește conceptul de *stil*, de obicei oamenii înțeleg o atitudine socială luată de un grup de oameni în exprimările lor concrete, în felul lor de a gândi, de a se îmbrăca, de a se hrăni, de a construi ceva, de a simți, etc. Aceste constatări elementare au stat la baza unei teorii care în secolele XIX și XX au constituit subiect de

dezbatere deopotrivă în filosofie şi arte. Astfel, Leo Frobenius a elaborat conceptul de *cerc cultural - Kulturkreis*, după care diferite forme ale culturii sunt caracteristice pentru segmente determinate ale vieţii; că fiecare cultură cu forţa ei de acţiune (paideuma) este un organism, o esenţialitate independentă care parcurge anumite trepte ale vieţii ca planta, animalul şi omul. El este, aşadar, adeptul unei morfologii a culturii de inspiraţie biologistă, vorbind de un destin prin cultură, de prezenţa destinului în sensul devenirii culturii, idei care vor prefigura, mai târziu, la filosoful român Constantin Rădulescu-Motru, personalismul energetic, energia, care va defini stilul unui popor, matricea sa stilistică.

Cam în aceeaşi manieră, romanticul Ostwald Spengler în faimoasa sa lucrare, *Declinul Occidentului,* face o amplă construcţie teoretică cu implicaţii profunde în istoria filosofiei, filosofia culturii, istoria artelor, estetică etc. Pe lângă multe alte idei care nu fac obiectul acestei lucrări, Spengler abordează şi factorii determinanţi care influenţează matricea stilistică a unei culturi, idee ce va fi foarte utilă lui Lucian Blaga în construcţia teoretică a cunoscutei sale lucrări *Trilogia culturii* (în special în *Orizont şi stil* şi *Spaţiul mioritic*).

Încă în *Filosofia stilului,* lucrare apărută în 1924, Lucian Blaga anunţa principalele probleme stilistice ale culturii, idei care îl continuau pe Spengler într-un plan superior şi cu foarte multă originalitate. În *Orizont şi stil*, o lucrare de maturitate cu o mare densitate de idei, Blaga pleacă de la tendinţa care se manifesta în literatura filosofică a vremii sale, de a aborda "*sentimentul spaţiului şi al timpului*" în filosofia culturii. Pe lângă faptul că analizează şi defineşte acest sentiment, Blaga mai anunţă şi alţi factori ai determinării stilistice manifestaţi în psihologia culturii ca: *năzuinţa formativă, accentul axiologic, legea nontransponibilităţii, matricea stilistică.*

În analiza istoriei artelor este de foarte mare actualitate şi importanţă luarea în considerare a factorilor stilistici analizaţi de filosoful român. O problemă analizată de Blaga care şi azi este

actuală, este cea privind cauzele care diferenţiază stilistic culturile. El face, de asemenea, în acelaşi context, o analiză a diferenţei dintre Apolinic şi Dyonisiac, defineşte simbolurile caracteristice culturii antice, arabe, egiptene, chineze, ruseşti, româneşti etc. şi bineînţeles ale culturii occidentale. Un accent aparte este pus pe spaţiul mioritic, lucrare de sine stătătoare în *Trilogia culturii.*

Analizând orizontul temporal, Blaga va sublinia că momentele timpului, ca orizont al inconştientului, nu se succed cu egalitate sau amorf, pe unul şi acelaşi plan. Forma ce o ia timpul ca orizont inconştient, depinde în cele din urmă de accentul cu care inconştientul apasă asupra uneia din dimensiunile timpului. După acest accent sunt posibile, potrivit concepţiei lui Blaga, următoarele orizonturi temporale: timpul havuz, timpul cascadă şi timpul fluviu.

Timpul havuz este îndreptat, ne spune autorul, spre viitor şi viitorului i se atribuie o valoare exclusivă. Timpul cascadă este îndreptat preponderent spre trecut. Acest timp are semnificaţia unei necurmate îndepărtări în raport cu un punct iniţial. Prin natura acestui timp se ajunge la o fatală pervertire, degradare, destrămare, evident, a culturii şi civilizaţiei. Prin timpul fluviu, care are accentul pus pe prezentul permanent, se defineşte un mediu al unor realizări egale, simultan în mai multe domenii de creaţie, un mediu care cumulează toate creaţiile şi le face să circule simultan cu egală forţă şi influenţă. Acest timp fluviu, consideră Blaga, caracterizează în principal lumea europeană. Timpul fluviu reprezintă o curgere egală de clipe valoroase. În raport cu aceste forme pe care le ia timpul, Blaga analizează şi atitudinea de tip axiologic pe care o ia individul în faţa unor evenimente, şi aceasta poate fi: *anabazică*, adică de înaintare în timp, *catabazică,* de retragere din timp sau din evenimente. Desigur, clasificarea de atitudine nu este rigidă, putându-se identifica în cultură şi alte atitudini de accent axiologic.

c. *Stilul ca expresie artistică şi estetică.* Înainte de abordarea acestei probleme este util să se clarifice câteva noţiuni

care, după modul cum se folosesc, şi după sfera lor, pot crea confuzii în înţelegerea categoriei estetice de stil, cum ar fi *gust* şi *manieră*, cât şi relaţia lor cu stilul. Nu puţine sunt situaţiile când unii esteticieni, artişti, şi nu mai puţin omul neavizat confundă gustul estetic cu stilul. De aceea este utilă o sumară precizare a sensului general şi a diferenţei specifice a acestor termeni.

Prin *gust* înţelegem reacţia spontană şi evasireflexă exprimând plăcerea sau neplăcerea întâlnirii subiectului cu un obiect de artă. Gustul în această ipostază, este, în fond, o atitudine care ţine de psihologia socială, dar şi de idealul estetic pe care îl au indivizii asupra a ceea ce ei consideră a avea conotaţii de ordin estetic. Gustul, aşadar, trădează conştiinţa imediată de agreabil sau neagreabil. Se poate spune că tocmai această imediatitate, această spontaneitate, tradusă în judecata de gust, aşa cum considera Kant, dă măsura trăirii sincerităţii şi profunzimii gustului, indiferent dacă această reacţie spontană se declanşează în faţa unui fenomen natural, social sau al unui obiect de artă.

În sens figurat, noţiunea de gust desemnează, pe de o parte, facultatea subiectivă, înnăscută şi perfectibilă de a judeca însuşirile obiective ale unei opere de artă: pe de altă parte, exprimă tendinţele şi preferinţele unei epoci, al unui grup social sau a unei persoane în materie de artă. Estetica, de la originile sale, a avut drept scop formarea gustului public pentru fenomenul artistic. Gustul, scria Voltaire, se formează pe neaşteptate la un popor, pentru că ia, puţin câte puţin din spiritul artiştilor. Termenul în discuţie are şi o conotaţie pedagogică, pentru că el se aplică simultan creaţiei, educaţiei, pentru care se stabilesc coduri şi reguli; el se aplică şi receptării care, de asemenea, comportă reguli, criterii şi o cunoaştere a limbajului artistic. Gusturile oamenilor, mai ales în modă, cunosc o fenomenologie a imprevizibilului în care capriciile şi nestatornicia sunt influenţate şi de valorile perene ale artei în formele cele mai subtile. Victor Hugo scria că "gustul, ca şi geniul, este esenţialmente divin, prin consecinţă el scapă de sub toate regulile generale". După Hegel, locul gustului este luat de cunoscător sau de expertul în materie

de artă. "Gustul nu implică propriu-zis cunoştinţe tehnice de creaţie artistică. Cunoscătorul însă este un familiar al atelierelor, iniţiat în tehnici de observaţie şi creaţie în specificul materialelor etc., dar el are tendinţa de a-şi pierde spontaneitatea receptării care este o calitate a omului de artă". (132, p.799) În acest sens şi M. Dufrenne afirma că" În general gustul exprimă subiectivitatea în ceea ce acesta are mai arbitrar şi mai imperios, în înclinaţiile şi preferinţele sale...o psihanaliză existenţială ar putea arăta, probabil, că fiecare alegere exprimă şi confirmă o manieră unică de a fi în lume...Gustul poate orienta gusturile dar poate să meargă şi împotriva lor...a avea gust înseamnă a fi capabil de judecată dincolo de prejudecăţi şi parti-pris-uri". (48, I, p.119)

Un alt termen concurent la crearea confuziei asupra noţiunii de stil este cel de *manieră*. La origini termenul *manieră* desemna ceea ce se face cu mâinile, adică operaţia manuală. Prin alunecare de sens, ea a căpătat mai multe accepţiuni, intersectate uneori cu cea de stil. Prima întrebuinţare în sens estetic a termenului de *manieră* a venit din artele plastice, însemnând mâna pictorului care determină maniera sa, adică modalitatea tehnică de a-şi conduce actul de creaţie; de aceea, termenul de manieră nu se poate confunda cu cel de stil. Stilul se exprimă prin caracterele creaţiei unui grup sau segment de populaţie pe o durată mai mare de timp, pe când maniera se referă la o tehnică proprie de creaţie a unei persoane sau a unui grup dintr-un curent artistic. Termenul *manieră* se întrebuinţează mult în pictură, în muzică dar şi în alte arte, desemnând ansamblul de procedee ritmice, armonice şi melodice care îl definesc pe un compozitor sau interpret în mod particular. În artele literare se preferă termenului de manieră cel de stil sau stilistică. Maniera poate fi, de asemenea, şi adjectiv peiorativ, însemnând ceva afectat, exagerat în copierea sau utilizarea unei tehnici, ori ceea ce accentuează în exces anumite trăsături stilistice sau formale. Maniera în această ultimă accepţiune indică, mai curând, lipsa sincerităţii şi originalităţii în

expresie, înțeles care a creat curentul *manierist* în pictură și în genere în artele plastice.

În abordarea manierismului un prim aspect care se impune a fi luat în considerare este cel privind cercetarea unui stil individual. Manierismul ca practică de supraindividualizare nu este un stil personal. El exprimă tendința unui artist, al unor grupuri sau chiar a unei generații de a copia, de a imita sau combina mijloacele de expresie create de alții, sau de a reproduce propria creație fără a se depăși stilistic. Mai mulți analiști ai acestui curent au văzut în manierism nu numai o perioadă în care maeștrii se imită pe ei înșiși, ci și un epigonat - imitarea marilor maeștrii dispăruți. Caracteristicile stării de spirit al acestei perioade constă în sentimentul epuizării mijloacelor de expresie, în febrilitatea căutărilor, sensibilitate sofisticată, tendința exagerată spre decorativ, pendularea dramatică între nervozitate, afecțiune și reverie.

În al doilea rând, în manierism trebuie văzută și creația în plan literar, ca o artă intelectualizată și prețioasă, orientată spre rafinamentul de salon, spre arabesc, forme complicate și asimetrice care pregătesc barocul. Manierismul ar putea fi supranumit și ca triumf al invențiunii, pentru că acesta "reprezintă tot ceea ce poate născoci mintea omenească, imaginația, și capriciul oricărei arte ..., dând formă unor invențiuni și născociri noi în orice privință: chenare sau ornamente pictate, sculptate sau arhitectonice, făcute din stuc, piatră, marmură, bronz, fier, aur, argint, lemn, abanos, fildeș și alte materiale, fie naturale, fie artificiale, ori închipuite prin culori sau ornamente; de asemenea tot felul de alcătuiri meșteșugite, cum ar fi fântânile, grădinile, logiile, săli, temple, palate, teatre, scene, construcții pentru serbări, mașini de război sau orice fel de alte lucruri - grotești, harpii, ghirlande, cartușuri, almanahuri, sfere, forme geometrice ... simboluri, orgolii, himere, și câte mai câte". (156, p. 14-15).

Acest citat din Federico Zuccaro, *Ideea picturilor, sculptorilor și arhitecților*, Torino, 1607, întregit cu un alt citat dintr-un contemporan, Gean Paolo Lomazzo, *Ideea templului picturii*, Milano, 1590, ne dau o imagine destul de edificatoare despre ceea ce era în esență manierismul; în această viziune manieristă "compoziția cuprinde următoarele părți: ordinea, așezarea în spațiu, compunerea chibzuită, subiectul, compoziția necesară, cea semnificantă simplă și cea semnificantă multiplă (...). Subiectul oferă ca temă bătălii, jafuri, bucurii, tristeți, ospețe, dezmățuri, virtuți, asalturi, spaime, naufragii, minuni, jocuri, jertfe (...). Compoziția necesară cuprinde practica de a compune clădiri, instrumente și alte lucruri asemănătoare". (156, p. 19)

În ceea ce privește raportul dintre artă și literatură - idee esențială în înțelegerea manierismului, discursul lui Lomazzo apare diferit în cele două tratate ale sale. În acest discurs apar trei definiții: în prima definiție, pictura apare ca o "maimuță a naturii", în cea de a doua, se spune că " arta întrece natura", iar în cea de a treia, se spune că pictorul lucrează, ca și natura, folosind aceleași reguli (idee aristotelică).

Plecând de la afirmația arhitectului american Eliel Saarinen, potrivit căreia "stilul este rezultatul categoric al căutării formei în orice civilizație" (120, p. 57), atunci stilul nu trebuie căutat numai în artă, ci în orice gen de creație, inclusiv în cea industrială. În acest sens, stilul este o generalizare colectivă a unor idealuri individuale, și de aceea nu ține numai de estetică și artă, ci este mai mult o derivație socială a criteriilor estetice care cuprind întreaga creație umană, materială, intelectuală și morală. Arta, ca mijloc de unire între oameni, nu mai este artă ci stil, adică difuziunea ei socială cu consecințele de rigoare.

Când arta influențează stilistic celelalte domenii, înseamnă că valorile ei sunt apreciate și, în consecință ,determină apariția unui stil. În acest sens, stilul ca atare, este atmosfera socială în care normele estetice trăiesc într-o unitate spațio-temporală congruentă cu celelalte creații umane. Stilul are o condiționare socială, dar își are originea și în individ, mai ales în acel "Supraom" (geniu) de care vorbea Fr.Nietzsche.

Sunt epoci care nu au creat nici un stil, dar sunt şi epoci care au creat chiar mai multe stiluri (Evul Mediu). În această privinţă se va insista în partea următoare asupra specificului câtorva stiluri din era noastră. Autorul acestei cărţi aderă la ideea că istoria artei este şi o istorie a stilurilor care merg în tandem cu celelalte procese materiale şi spirituale pe toate zonele existenţei umane din fiecare epocă istorică.

Într-o primă accepţiune în planul artei, stilul poate avea înţelesul de ansamblu de caractere formale individuale. Fiind omul însuşi, cum spunea G. Buffon, stilul determină planul oricărei opere, organizarea ideilor acesteia într-o diegeză unică împreună cu folosirea simbolurilor şi a limbajelor după reguli şi coduri tipice creatorului, şcolii sau curentului artistic. Stilul face cadrul unui curent, ca o formă (din cele mai expresive) şi devine formulă şi canon, capabilă să oprească brusc metamorfoza căutărilor la acea formă exemplară. Cu această nouă formă se poate începe o nouă serie de metamorfoze şi căutări. Acesta este principiul stilurilor care tind a se coordona şi a se stabiliza la anumite calităţi formale pentru o perioadă oarecare.

Termenul *stil* are două accepţiuni diferite şi contrare: pe de o parte este un *absolut* la care se ajunge, iar pe de altă parte este o *variabilă* în istorie. În primul sens stilul desemnează o calitate superioară a operei de artă, aceea care o face să scape timpului, un fel de valoare eternă, valabilă pentru totdeauna. Metaforic, stilul poate fi asemuit cu o linie de culme care uneşte două pante.

In concluzie, un stil este un ansamblu coerent de forme unite printr-o convenienţă reciprocă în care armoniile se caută, se fac şi se desfac în diversitate. In concluzie, ce este şi ce constituie de fapt un stil? Elementele formelor care au o valoare de indice şi care îi reprezintă vocabularul, repertoriul prins într-o sintaxă specifică. Un stil, aşadar, este un sistem organic de forme care definesc specificul unei culturi ajunsă într-o fază matură a existenţei sale.

BIBLIOGRAFIE

1.	Achim, Ionel,	Introducere în estetica industrială, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1968.
2.	Achiţei, Gheorghe,	Frumosul dincolo de artă, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988.
3.	Acton, Mary,	Learning to Look at Paintings, London - New-York, 1997.
4.	Alighieri, Dante,	Divina comedie, Editura Casa Şcoalelor, Bucureşti, 1994.
5.	Andrei, Petre,	Despre ideal. Despre fericire. Valorile estetice şi teoria empatiei, Editura Ankarom, Iaşi, 1996.
6.	Antal, Frederick,	Clasicism şi romantism, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
7.	Arbore, Grigore,	Forma ca viziune, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984.
8.	Arbore, Grigore,	Futurismul, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975.
9.	Aristotel,	Poetica, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1965 (traducere din limba greacă).
10.	Aristotel,	Metafizica, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1965.
11.	Assunto, Rosario,	Universul ca spectacol, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.
12.	Asunto, Rosario,	Scrieri despre artă, grădini şi gheţari, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988.
13.	Auerbach, Erich,	Mimesis, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.
14.	Avermaete, Roger,	Despre gust şi culoare, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
15.	Baltrušaitis, Jurgis,	Evul Mediu fantastic, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975.

16. Baudelaire, Charles, Curiozităţi estetice, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
17. Bălcescu, Nicolae, Românii supt Mihai-Voivod Viteazul, Editura Albatros, Bucureşti, 1973.
18. Bergson, Henry, Teoria risului, Editura Institutului European, Iaşi, 1995.
19. Biberi, Ion, Arta suprarealistă, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.
20. Blaga, Lucian, Filosofia stilului, Cultura Naţională, 1924.
21. Blaga, Lucian, Trilogia culturii, ELU, Bucureşti, 1969.
22. Boileau, Nicolas, Arta poetică, ESPLA., Bucureşti, 1957 (traducere din limba franceză de Ionel Marinescu).
23. Bonard, A., Civilizaţia greacă, vol. I, II. Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1967.
24. Brion, Marcel, Arta abstractă, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.
25. Brion, Marcel, Pictura romantică, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.
26. Burgos, Jean, Imaginar şi creaţie, Editura Univers, Bucureşti, 2003.
27. Carrol, Noel, Beyond Aesthetics, Cambridge University Press, 2001.
28. Cassou, Jean, Panorama artelor plastice contemporane 1,2, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
29. Călinescu, George, Estetica basmului, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1965.
30. Călinescu, George, Principii de estetică, Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.
31. Cennino, Cenini, Tratatul de pictură, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.
32. Cizek, Alexandru, Antichitatea despre artele plastice, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
33. Comarnescu, Petru, Kalokagathon, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985.
34. Comarnescu, Petru, Confluenţe ale artei universale, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.

35. Constantin, Paul, Mică enciclopedie de arhitectură, arte decorative şi aplicate moderne, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1977.
36. Comte-Sponville, André, Le Mith d'Icar, PUF, Paris, 1984.
37. Courthion, Pierre, Curente şi tendinţe în arta sec.XX, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.
38. Crainic, Nichifor, Nostalgia Paradisului, Editura Moldova, Iaşi, 1994.
39. Creţu, Iulian, Iniţiere în estetica produselor, Editura Tehnică, Bucureşti, 1973.
40. Creţulescu, Ioana, Mutaţiile realismului, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1974.
41. Croce, Benedetto, Estetica, Editura Univers, Bucureşti, 1971.
42. Croitoru, Rodica, Judecata între estetic şi metafizic, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1982.
43. Delvoye, Charles, Arta bizantină, vol. 1, 2, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
44. Déribere, M., La couleur, PUF, Paris, 1964.
45. Déribere, M., L'Eclairage, PUF, Paris, 1964.
46. Dolinescu, Margareta, Parnasianismul, Editura Univers, Bucureşti, 1979.
47. Dorfles, Gillo, Estetica mitului, Editura Univers Bucureşti, 1975 (traducere din limba italiană).
48. Dufrenne, Mikel, Fenomenologia experienţei estetice, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976 (traducere din limba franceză).
49. Dumitrescu, Zamfir, Structuri geometrice, Structuri plastice, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984.
50. Eliade, Mircea, Aspects du Myth, Galimard, Paris, 1963.
51. Faure, Elie, Histoire de l'Art, 1,2,3,4, le livre de Poche, Paris, 1965.
52. Fer, Eduard, Solfege de la couleur, Edition Dunod, Paris, 1962.

53. Fleming, William, Arte şi idei, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983
54. Focillon, Henri, Vie des Formes, PUF, Paris, 1964.
55. Galeffi, Romano, Investigaçoës de estética, I, II, Salvador, Bahia, 1971.
56. Genette, Gerard, Relaţia estetică, Editura Univers, Bucureşti, 2000.
57. Ghyka, Matila, C., Estetică şi teoria artei, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981.
58. Gilbert, K.E., Kuhn, H., Istoria esteticii, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972 (traducere din limba engleză).
59. Golban, Vasile, Estetica ceremonialului social în obiceiuri, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1983.
60. Gombrich, Ernst, Artă şi iluzie, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973 (traducere din limba engleză).
61. Grenier, Jean, Eseuri asupra picturii contemporane, Editura Meridiane, Bucureşti, 1972.
62. Guyau, Jean-Marie, Problemele esteticii contemporane, Editura Meridiane, Bucureşti, 1990.
63. Hartmann, Nicolai, Estetica, Editura Univers, Bucureşti, 1974.
64. Hegel, G.W.F., Prelegeri de estetică, vol.I, II, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1966.
65. Huisman, Denis, Patrin, George, L'Estetique industrielle, PUF, Paris, 1965.
66. Husar, Al., Izvoarele artei, Editura Meridiane, Bucureşti, 1988.
67. Husar, Al., Ars longa, Editura Univers, Bucureşti, 1980.
68. Husar, Al., Metapoetica, Editura Univers, Bucureşti, 1983.
69. Ianoşi, Ion, Estetica, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1978.
70. Isac, Dumitru, Frumosul în filosofia clasică greacă, Editura Dacia, Cluj, 1970.

71. Jauss, Jans, Robert, Experienţă estetică şi hermeneutică literară, Editura Univers, Bucureşti, 1983.
72. Kagan, M.S. Morfologia artei, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.
73. Kandinski, Wasily, Ecrits complets, tom I, II, III, Denvel - Gonthier, Paris, 1975.
74. Kant, Immanuel, Critica facultăţii de judecare, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981.
75. Klein, Robert, Forma şi inteligibilul, 1,2, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.
76. Knobler, Nathan, Dialogul vizual 1,2, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.
77. Koestler, Arthur, The Act of Creation, A.Laurel Edition, New-York, 1964.
78. L'Abbe, Du Bos, Reflexions critiques sur la poesie et sur la peinture, vol.I, part.I, sections 1,3,5,40,50.
79. Lavelle, Louis, Traité des valeurs, vol.I, PUF, Paris, 1951.
80. Le Corbusier, Bucuriile esenţiale, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
81. Leon-Tello, Francisco, Jose, La Estetica y la Filosofia del arte en Espana en el siglo XX, tomo I, Imp. Milargro, 1983.
82. Liiceanu, Gabriel, Tragicul, o fenomenologie a limitei şi depăşirii, Editura Univers, Bucureşti, 1975.
83. Lipps, ThEodor, Estetica. Bazele esteticii 1,2, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987.
84. Lipps, Theodor, Estetica, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987.
85. Lipps, Theodor, Estetica. Contemplarea estetică şi artele plastice 1,2, Editura Meridiane, Bucureşti, 1987.
86. Lucie-Smith, Edward, Movements in Art since 1945, Thames, and Hudson, London, 1969.
87. Lurçat, André, Formes, compositions et lois d'harmonie, vol.I,II,III, PUF, Paris, 1955.

88. Maltese, Corrado, Mesaj şi obiect estetic, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
89. Marino, Adrian, Dicţionar de idei literare, I, A - Z, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982.
90. Marpurgo-Tagliabue, G., Estetica contemporană, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
91. Maşek, Victor Ernest, Mărturia artei, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1972.
92. Maşek, Victor, Ernest, Artă şi matematică, Editura Politică, Bucureşti, 1972.
93. Melicson, Marcel, Arhitectura modernă, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975.
94. Mocanu, Titus, Morfologia artei moderne, Editura Meridiane, Bucureşti, 1973.
95. Moles, Abraham, Artă şi calculator, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.
96. Mongis, H., Heidegger et la Critique de la Notion de Valeur, La Haye, 1976.
97. Muller, Joseph-Emile, Arta modernă, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1963.
98. Munteanu, Romul, Clasicism şi baroc, Editura Univers, Bucureşti, 1983.
99. Nanu, Adina, Artă, stil, costum, Editura Meridiane, Bucureşti, 1976.
100. Naukkarinen, Ossi, Art and Beyond, Publisher IIAE, Lahti, 1995.
101. Neniţescu, Ştefan, I., Istoria artei ca filosofie a istoriei, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1985.
102. Nistor, Mihai, Intuiţia estetică la Bergson, Editura Cantes, Iaşi, 1998.
103. Panofsky, Erwin, Artă şi semnificaţie, Editura Meridiane, Bucureşti, 1980.
104. Papu, Edgar, Barocul ca tip de existenţă, Editura Minerva, Bucureşti, 1977.
105. Pareyson, Luigi, Estetica. Teoria formativităţii, Editura Univers, Bucureşti, 1977.

106. Pareyson,Luigi, Estetica, teoria formativităţii, Editura Univers, Bucureşti, 1977.
107. Pavel, Amelia, Expresionismul şi premisele sale, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
108. Păstrăguş, Mihai, Aesthetics and Axiology, Editura Canova, Iaşi, 1999.
109. Petrescu, Paul, Motive decorative celebre, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971.
110. Petrişor, Marcel, Curente estetice contemporane, Editura Univers, Bucureşti, 1972.
111. Platon, Opere, vol, V, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986.
112. Pleşu, Andrei, Călătorii în lumea formelor, Editura Meridiane, Bucureşti, 1974.
113. Plotin, Eneade I, II, Editura IRI, Bucureşti, 2003.
114. Pouivet, R., L'Ontologie de l'oeuvre de l'art, Ed.J.Chambon, Paris, 2000.
115. Read, Herbert, Originile formei în artă, Editura Univers, Bucureşti, 1971.
116. Riegl, Alois, Istoria artei ca istorie a stilurilor, Editura Meridiane, Bucureşti, 1998.
117. Rosenkranz, Karl, O estetică a urâtului, Editura Meridiane, Bucureşti, 1984.
118. Rosset, C., L'Esthétique de Schopenhauer, Paris, 1985.
119. Rusu, Liviu, Logica frumosului, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968.
120. Saarinen, Eliel, Search for Form in Art and Architecture, New-York, 1995.
121. Sandrail, Marcel, Inţelepciunea formelor, Editura Meridiane, Bucureşti, 1983.
122. Santayana, George, The Sense of Beauty, The Modern Library, New-York, 1955.
123. Sartre, J.-P., L'Imaginaire, Gallimard, Paris, 1940.
124. Sartre, J.-P., L'Imagination, PUF, Paris, 1950.
125. Săhleanu, Victor, Arta rece şi ştiinţa fierbinte, Editura Cartea Românească, Bucureşti.

126. Săsărman, Gheorghe, Funcţiune, spaţiu, arhitectură, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979
127. Schiller, Friedrich, Scrieri estetice, Editura Univers, Bucureşti, 1981.
128. Schopenhauer, A., Le Monde comme volonté et comme representation, PUF, Paris, 1966
129. Smeu, Grigore, Sensuri ale frumosului în estetica românească, Editura Academiei Române, Bucureşti, 1969.
130. Sobeski, Michal, Arta exotică, 1,2, Editura Meridiane, Bucureşti, 1975.
131. Sonea, V., Palade L., Iliescu, Ana-Felicia, Arboricultură ornamentală şi arhitectură peisageră, Editura Ddidactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1983.
132. Souriau, Etienne, Vocabulaire d'esthetique,P.U.F., Paris, 1993.
133. Souriau, Etienne, La corespondance des arts, Paris, 1947.
134. Stoichiţă, Victor, Ieronim, Pontormo şi manierismul, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978.
135. Stolnitz, Jerome, Aethetics, University of Rochester, London, 1972.
136. Strihan, Andrei, Le pouvoir du comique, Tel-Aviv, 1979.
137. Taine, Hippolyte, Filosofia artei, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1973.
138. Tatarkiewicz, Wladyslaw, Istoria esteticii, vol. 1, 2, 3, 4, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978 (traducere din limba franceză).
139. Tănase, Alexandru, Introducere în filosofia culturii, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1968.
140. Tschudi, Madsen, S., Art Nouveau, Editura Meridiane, Bucureşti, 1977.
141. Valéry, P., Poezii. Dialoguri. Poetică şi estetică, Editura Univers, Bucureşti, 1989.
142. Vătăşianu, Virgil, Istoria artei europene, I Epocă medie, EDP, Bucureşti, 1968.
143. Venturi, Lionello, Istoria criticii de artă, Editura Univers, Bucureşti, 1970.

144. Vianu, Tudor, Despre stil şi artă literară, Editura Tineretului, Bucureşti, 1957.
145. Vianu, Tudor, Estetica, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968.
146. Volkelt, Johannes, Estetica tragicului, Editura Univers, Bucureşti, 1978.
147. Zaharia, D.N., Estetica postmodernă, I, Editura Dosoftei, Iaşi, 2002.
148. Zalis, Henri, Estetica imperfecţiei, Editura Facla, Timişoara, 1979.
149. *** Aethetics in Practice, Lahti, Finland, 1995.
150. *** Enciclopedia franceză, texte alese, Editura Minerva, Bucureşti, 1976.
151. *** Estetica, Editura Academiei, Bucureşti, 1983.
152. *** Estetică, informaţie, programare, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.
153. *** Funcţiune şi formă, Editura Meridiane, Bucureşti, 1989.
154. *** IXth International Congress of Aesthetics", Dubrovnik, 1980.
155. *** Lexicon ilustrat de arhitectură modernă, Editura Tehnică, Bucureşti, 1972.
156. *** Manierism, artă, teorie, Editura Meridiane, Bucureşti, 1982 (traducere din limba italiană).
157. *** Proceedings of the VIIth International Congress of Aesthetics, Bucharest, 1972.